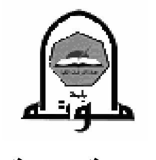


جامعة مؤتة

عمادة الدِّراسات العليا

تجربة شوقي بزيع الشعرية واتجاهات موضوعيَّة وفنيَّة

إعداد

إسماعيل سليمان سالم المزايدة

إشراف

الأستاذ الدّكتور سامح عبدالعزيز الرَّواشدة

رسالة مقدمة إلى عمادة الدِّراسات العليا

استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدّكتوراه

في الأدب/ قسم اللغة العربيَّة وآدابها

جامعة مؤتة، 2014م

الآراء الواردة في الرسالة الجامعية لا تُعبر
بالضرورة عن وجهة نظر جامعة مؤتة



MUTAH UNIVERSITY
Deanship of Graduate Studies

جامعة مؤتة
عمادة الدراسات العليا

نموذج رقم (١٤)

قرار إجازة رسالة جامعية

تقرر إجازة الرسالة المقدمة من الطالب اسماعيل سليمان المزايدة الموسومة بـ:

تجربة شوقي بزيع الشعرية و اتجاهات موضوعية وفنية

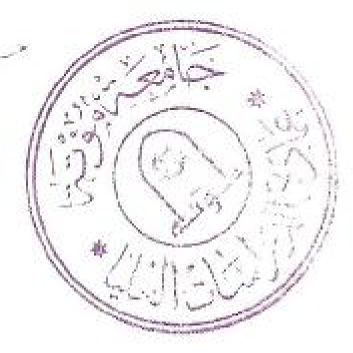
استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة **الدكتوراه في اللغة العربية**.

القسم: اللغة العربية.

	التوقيع	التاريخ	
أ.د. سامح عبدالعزيز الرواشدة		٢٠١٤/٨/١٤	مشرفاً ورئيسا
أ.د. يحيى عطية العبابنة		٢٠١٤/٨/١٤	عضواً
د. ماهر أحمد المبيضين		٢٠١٤/٨/١٤	عضواً
د. محمد سليمان السعودي		٢٠١٤/٨/١٤	عضواً

عميد الدراسات العليا

د. علي الضمور



MUTAH-KARAK-JORDAN
Postal Code: 61710
TEL :03/2372380-99
Ext. 5328-5330
FAX:03/ 2375694
e-mail: dgs@mutah.edu.jo sedgs@mutah.edu.jo
http://www.mutah.edu.jo/gradest/derasat.htm

مؤته – الكرك – الاردن
الرمز البريدي: ٦١٧١٠
تلفون: ٠٣/٢٣٧٢٣٨٠-٩٩
فرعي 5328-5330
فاكس 375694 ٠٣/٢
البريد الالكتروني
الصفحة الالكترونية

الإهداء

إلى روح أبي في الغيابِ، وهي تحرسُ حلمي، وتطرِّزُ سياجَ الرُّوحِ أملاً وحبَّاً.

إلى أمي في الحضورِ الدَّائمِ، وهي تتفقَّدُ روحي كلَّما اعتراها التَّعبُ، وترصدُ الحلمَ والرؤيا، وتغطِّي سماءَ الرُّوحِ بفائضِ الألوانِ.

إلى أخواتي وإخوتي، وقد كانوا لي حقيبةً من ذكرياتٍ وطموحٍ، أفرشها سريراً وأنامُ فيها.

إلى شهداءِ الأُمَّةِ، وهُمْ يصعدونَ إلى ربِّهِمْ أحياءً، ويتركونَ سواهم إلى حادثِ المستحيلِ، وذُلِّ الحياة الفانية.

إسماعيل سليمان سالم المزايدة

الشكر والتقدير

أتقدم بالشكر الجزيل إلى، الأستاذ الدكتور سامح عبدالعزيز الرواشدة، على موافقته الإشراف على هذه الرسالة، كما أشكره على ما قدَّمه لي من نصحٍ وإرشاد طيلة فترة كتابة هذه الرسالة، كما لا أنسى أن أشكر أعضاء لجنة المناقشة على تكرمهم بالموافقة على مناقشة هذه الرسالة، الأمر الذي سيغنى الأطروحة ويفتح لها أبوابا مغلَّقة ما كان ينبغي لها أن تفتح لولا التوجيه والرعاية والإرشاد، فمني للجميع خالص الودِّ، وكبير عرفان ومحبّة.

إسماعيل سليمان المزايدة

فهرس المحتويات

المُلخَّصُ

تجربة شوقي بزيع الشعرية واتجاهات موضوعيَّة وفنيَّة

إسماعيل سليمان سالم المزايدة

جامعة مؤتة، 2014م

تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن تجربة الشاعر اللبناني شوقي بزيع، والبحث في اتجاهاتها الموضوعيَّة والفنيَّة، وقد جاءت في إطارها العام في تمهيدٍ وثلاثة فصول، فقد تناولتْ في التمهيد سيرة شخصية وأدبية للشاعر، وفي الفصل الأوّل الاتجاهات الموضوعيَّة، فتحدثت عن المكان من حيث القداسة والهوية والحضور والغياب، والمرأة من حيث الطهر والنقاء والغواية والشهوة، والشهادة والمقاومة، من حيث الشهيد الأسطورة والشهيد مصدر الانتصار.

أما الفصل الثاني، فقد خُصِّص للاتجاهات الفنيَّة واشتمل على: التناصّ بنوعيه الديني والأدبي، والتَّوازي بثلاثة أنواع هي: الصَّوتيُّ، الصَّرفيُّ، التَّركيبيُّ.

أما الفصل الثالث، فقد خُصِّص للانزياح بأنواعه المختلفة وهي: الإسنادي والدلالي، والتركيبي.

وأخيراً فقد انتهت الدراسة بخاتمةٍ ذُكِرَ فيها أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة، كما وذُيِّلتْ بثبتٍ للمصادر وللمراجع التي أفادتْ منها.

Abstract

The Poetic Experience of the Poet Shawki Bze'a: Thematic and Artistic Trends

Ismail Suleiman Salem Al-Mazaydeh

University of Mutah, 2014

This study aims to investigate the experience of the Lebanese poet Shawqi Bze’a, and search for its thematic and artistic trends. The general framework of study includes an introduction and three chapters. In the introduction, the researcher spots light on the personal and literary biography of the poet. The first chapter discusses the thematic trends, which tackles both the place in terms of holiness, identity, attendance, and women in terms of virtue, purity, seduction, desire, as well as martyrdom and resistance, in terms of martyr the myth and martyr the source of victory. However, the second chapter, which deals with artistic trends, includes intertextuality of both types: religious and literary. It also deals with parallelism that is of three types: phonetic, morphological, structural.

The third chapter, has been allocated for the shift in its different forms, namely: Alasnada and semantic, and synthetic.

Finally, the study ended with a conclusion stating the most important findings of the study, and also appended a list of sources and references that have benefited from them.

المقدمة

تناولت هذه الدراسة تجربة الشاعر اللبناني شوقي بزيع الشعرية، لما لهذا الشاعر من مكانة أدبية مهمة في المشهد الشعري اللبناني خاصة، والعربي بصورة عامة، وجاءت الدراسة لتستجلي هذا الحضور وهذه التجربة التي امتدت لأكثر من خمسة وثلاثين عاما، وكان حصيلتها حوالي ثمانية عشر ديوانا شعريا، بثَّ من خلالها الشاعر أفكاره ورؤاه وعذاباته، حول الوطن والمرأة والمقاومة، وما أراده من فلسفة عميقة حول فهمه للحياة والموت.

ومن هنا فإنَّ هذه الدراسة محاولة لفهم تجربته الجديرة بالدراسة والتحليل، بوصفها تستأهل الدرس لاحتوائها على ما يطلبه الدارس من جمالية في النَّصِّ الشعري، من حيث الصورة والفكرة والإيقاع المناسب والشعرية الطافحة، واللغة الفارهة التي امتاز بها بزيع منذ أول قصيدة رسمها بمداد الكلمات.

وتهدف هذه الدراسة إلى الوقوف على بعض الاتجاهات الموضوعية والفنية في شعر بزيع، وتتبُّع التَّطور الشِّعري لديه من أوَّل ديوان شعري إلى آخرها صدورا، مستنبطة أهمَّ القضايا الموضوعيَّة لديه وهي المرأة، والمقاومة، والمكان، وواقفة على أهمِّ القضايا الفنِّيَّة المتمثِّلة بالتَّناصِّ والتَّوازي والانزياح، محاولة ربط ذلك كلِّه بالرؤية الشِّعرية عند الشَّاعر.

وقد جاء اختيار هذه الدراسة لأن بزيع يمتلك تجربةً شعريَّةً ناجزةً، ورؤيةً مكتملةً، وتشكيلاً متميزاً وحداثيا، وستحاولُ الدِّراسةُ الوقوف على أبرز تلك الملامح الشِّعريَّة لديه للكشف عن تلك الجوانب وربطها بالشَّكل الشَّعري لديه، ومن ثمَّ تحليلها ووصفها، للوقوف على جوانبها الجماليَّة والإنسانيَّة.

أمّا بالنسبة للدراسات السابقة فلم يجد الباحث في حدود اطِّلاعه دراسات مستقلة تناولت الشَّاعر تناولاً بحثياً رصيناً وجادَّاً كان من شأنه أنْ يكفيه مشقَّة البحث والدِّراسة، بل كانت أبحاثاً ومقالاتٍ انطباعيَّة مقتضبة تناولت جوانب بسيطة لم تُبرز بجلاء ووضوح الملامح الأسلوبيَّة والتَّقنات الشِّعريَّة في تجربته، وهو ما ستسعى إليه دراستنا من سبر لأغوار الكنه الشَّعري لديه، وتأطيره وفق مسميات ومقولات نقديَّة واضحة.

واستعانت الدراسة ببعض المصادر والمراجع التي أفادتها وأغنت محتواها من مثل: إغواء التأويل واستدراج النص الشعري بالتحليل النحوي، لسعد كموني، والمطوّلة في الشعر العربي الحديث، لأحمد الجوّه، ووهج القصيد: دراسات في الشعر العربي المقاوم، لأحمد الخطيب، وأفق التحولات في الشعر العربي: دراسات وشهادات أدبية، لأحمد دحبور، ومغاني النَّصّ، دراسات تطبيقية في الشعر الحديث، لسامح الرواشدة، وتحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، لمحمد مفتاح، والانزياح من منظور الدِّراسات الأسلوبية، لأحمد محمّد ويس، والمرأة واللغة: ثقافة الوهم، مقاربة حول المرأة والجسد واللغة، لعبد الله الغَذّامي، وغيرها الكثير من الدِّراسات والأبحاث التي أفادت منها الدراسة.

وأمّا منهج الدراسة، فهو منهجٌ وصفيٌّ تحليليٌّ، إلا أنَّ طبيعة الدَّراسة تستدعي الإفادة من مناهج نقديَّة أخرى؛ تخدمها وتتقاطع معها وتساعدها في عملية وصفها وتحليلها واستنتاجها، من مثل المنهج البنيوي والمنهج الأسلوبي.

وبناءً على ذلك، فقد قُسِّمتْ الدراسة إلى تمهيدٍ وثلاثة فصول، تناولتْ في التمهيد سيرة شخصية وأدبية للشاعر، وناقشت في الفصل الأوّل الاتجاهات الموضوعيَّة، وحصرت ذلك في المكان من حيث القداسة والهوية والحضور والغياب، والمرأة من حيث الطهر والنقاء والغواية والشهوة، والشهادة والمقاومة، من حيث الشهيد الأسطورة والشهيد مصدر الانتصار.

أما الفصل الثاني، فقد خُصِّص للاتجاهات الفنيَّة واشتمل على: التناصّ بنوعيه الديني والأدبي، والتَّوازي بثلاثة أنواع هي: الصَّوتيُّ، الصَّرفيُّ، التَّركيبيُّ.

أما الفصل الثالث، فبحث فيه الانزياح فيه بأنواعٍ ثلاثة هي: الإسنادي والدلالي، والتركيبي.

وأخيراً فقد انتهت الدراسة بخاتمةٍ ذُكِرَ فيها أهم النتائج التي توصلت إليها، كما وذُيّلتْ بثبتٍ للمصادر والمراجع التي أفادتْ منها.

ولا يفوتني نهاية أن أقدم كلَّ الشكر وعظيم الامتنان للأستاذ الدكتور سامح الرواشدة، لموافقته على الإشراف على رسالتي، والذي كان دقيقا وحازما في قراءته

لعملي، ومزودا لي بكل ما احتجت إليه من معلومات وتوجيه، ومن آليات ساعدتني في البحث والتحليل، فله مني عظيم امتنان، وكبير شكر وتقدير.

تمهيد

ولد الشاعر اللبناني شوقي بزيع، في صور جنوب لبنان، العام 1951، وبالذات في قرية زبقين "الواقعة على رأس مرتفعٍ أرضي مميز يطل على نصف رقعة الجنوب اللبناني المتاخم لفلسطين. مرتفع يستطيع الناظر من فوقه أن يلامس بالعين المجردة القمم الثلجية الشاهقة لجبل حرمون من جهة الشرق. وأن يلامس من جهة الغرب الشواطئ الشرقية للبحر المتوسط، بما فيها اللسان الطويل الممتدّ كالخنجر في المياه الزرقاء الذي أقامه الإسكندر المقدوني من حجارة صور البرية قبل خمسة وعشرين قرناً ليعبر بواسطته نحو صور البحرية التي قاومته لسنوات طويلة بالحجارة والأسنان. استعان الإسكندر على نصف صور بنصفها الآخر، فيما تكفّل البحر بإزالة النصف الذي تبقى"[(1)].

هذه الولادة أسهمت في التكوين الوجداني والشعري لبزيع في مراحل شاعريته فيما سيأتي من سنوات، خصوصا بعدما تعرض الجنوب اللبناني للغزو الصهيوني، ومن بعد ذلك للاقتتال الطائفي والديني والمذهبي، مخلفا أحلام بزيع الجميلة رهينة الرياح تذروها، وللأيام تمحو ملامحها دون رأفة ولا شفقة.

وعلى مشاهد الحسينيات كان بزيع يعيش المقاومة التي كتبها فيما بعد، فكان لتلك المشاهد تأثير كبير عليه، "فقد بدأ جمع الجنوبيين النادبين في عاشوراء شبيهاً بتعاونياتٍ سنويةٍ للبكاء المتواصل. كان ثمة دمٌ كثيرٌ يستدرج دموعاً غزيرة. وكان ذلك الدمُ على تقادمه قادراً على تجديد صورته باستمرار بحيث يبدو لشدة طزاجته وكأنه قد أريقَ قبل ساعات. حتى إذا ما تعرض الجنوب للاحتلال انتقل المشهدُ بسرعةٍ فائقة من المجاز إلى الحقيقة"[(2)].

وفي طفولته تلك تربَّى بزيع على السير الشعبية، من مثل سيرة عنترة، وتغريبة بني هلال، وقصة نمر بن عدوان، وفي مكتبة صور الثانوية تعرف إلى مجموعة من

---

(1) دحبور، أحمد، (2001)، أفق التحولات في الشعر العربي: دراسات وشهادات أدبية، الطبعة الأولى، نشر مشترك: مؤسسة عبد الحميد شومان والمؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ص48.

(2) دحبور، أفق التحولات في الشعر العربي، ص52.

الشعراء والأدباء الذين أسسوا له طريق الشعر الذي أحبَّ، فكان الشعراء: الشريف الرضي، والمتنبي، وغستاف لوبن، وأمين نخلة، ومي زيادة، وكانت المرحلة التي تبعت ذلك مرحلة أكثر نضوجا ووعيا عَبَرَ من خلالها إلى الجامعة اللبنانية التي حصل فيها على أول جائزة له في الشعر وكان ذلك في مهرجان الشعر في كلية التربية، فكانت الكلية أهم مراحل حياته، وتعمَّد الجلوس في الكافتريا ككل المثقفين، وكانت أسمى الغايات عنده التنافس على النساء، ورأى فيها السياب والبياتي اللذين كانا خريجي كليات التربية في بلادهما، وهناك قرأ الشعر الحديث، وأعلامه أدونيس، وخليل حاوي، واطلع على تجربة الشعر الحديث من السياب إلى الماغوط وترجمة ناظم حكمت وغيرهم، وبعض الذين تركوا بصماتهم في حياته وتجربته الشعرية والنثرية أمثال يمنى العيد، وأنطون غطاس كرم[1].

في هذه المرحلة من عمره كتب بزيع الزجل وأغاني المراثي ست سنوات، وبعدها بدأت كتابة الشعر الموزون لمدة عشر سنوات، وكتابة أناشيد المظاهرات أثناء الحرب، وكانت حرب حزيران فاصلا مهما في حياته حيث بدأ بعدها العمل الشيوعي الماركسي، مع قناعاته فيما بعد أن أثر الايدولوجيا في الشعر كان سلبيا، الفترة ما بين الستينيات والسبعينيات تطور الوعي المعرفي لديه وتطورت القصيدة، وأصبحت الرؤية أكثر وضوحا وعمقا، حيث ظهرت في تلك الفترة ظاهرة شعراء الجنوب، وكانت ظاهرة سياسية واجتماعية، حيث كان الجنوب مغيبا، ولا بدَّ من إعادة الاعتبار له[2].

ترك الجامعة بعد أن حاز على شهادة الكفاءة في اللغة العربية وآدابها العام 1973، ومن ثمَّ على شهادة الماجستير في اللغة العربية من الجامعة اليسوعية في بيروت عام 1974، وانتقل للتدريس بين عامي 1974 و 1989، واستمر في التدريس حتى تركه والتحق بعدها مستشاراً في وزارة الإعلام اللبنانية، وبعدها عمل في الصحافة رئيساً للقسم الثقافي في جريدة "السفير" اللبنانية في النصف الأول من تسعينيات القرن الماضي، كما كتب في الكثير من الصحف اللبنانية والعربية ومن بينها " الرياض السعودية " "الاتحاد الظبيانية" "النهار اللبنانية" "الراية" "القطرية" "البيان" الإماراتية،

---

(1) مقابلة مع الشَّاعر بتاريخ 2013/11/26، يوم الثلاثاء، عمّان.

(2) مقابلة مع الشَّاعر بتاريخ 2013/11/27، يوم الأربعاء.

إضافة إلى "الخليج" "الحياة" كما كتب في المجلات الأدبية المختلفة مثل "العربي" والآداب"، وغيرها[1].

وعند الحديث عن مصادر تجربته الشعرية نجد أن الأصوات القادمة من بهجة الطفولة، وتنويعات المكان وأطيافه، وقصص الجدة، التي جعلت الطفولة غنية وواسعة، ومسرحا شديد الاتساع في الحيوات المختلفة، والإطلالة على صور القرية التي ظلت في مخيلته وعلى حدود ذاكرته وأحلامه حاملا إياها معه في رحلة الانتقال إلى بيروت، وهبوب كل أنواع الرياح، وتحولات الفصول، وصراخ الأشجار، التي اصطدم بها، أو نام في حضنها، والقرى والأسلاف وشخصيات مثل خالد السكران، مصدرا زوده بأدوات الكتابة اللازمة لانضاج التجربة، مما جعله يستخدم الحواس كلها في الكتابة، فالصورة حسية وليست ذهنية، تؤدي إلى النضوج والتأمل في النهاية، وغالبية القصائد تكتب من خلف التجربة، والشعر عنده منذ البداية كان بين الاحتفاء بالمكان والمقاومة، والمرأة كعصب أساسي في الشعر[2].

واجه بزيع جُدرا من الخوف في عملية البوح بكل ما يريد، فبين أبٍ محافظ ومتشدد، ومحاولة استعادة لمراهقته، والمستوى العالي للمرأة الذي كان يريد أن يبثه في قصائده، ضاع كثير من الشعر والتنغيمات التي كان يرغب في إسماعها للعالم كله، فخلق هذا الواقع المكسور نوعا من انكسار الذات، ودفع باتجاه المزيد من التنويعات والإطلالة على أماكن مختلفة في الحياة، فجاء ديوان (مرثية الغبار)، بعد بلوغه الأربعين، ليكون مفصلا شعريا مهما بين تلك المراحل في حياته، ليشكل الحد الفاصل بين الغنائية التي أصبحت عاجزة عن الإتيان بكل ما يريد، وفكرة الشعر الذي يريد أن يكتبه، فكان الديوان والقصيدة التي عنونت باسمه الثمرة بين ما كانه وما أرد أن يكونه، بين الشكل والمعنى، وبين المنجز والمتعذر إنجازه[3].

ثمَّ جاءت المراحل الشعرية اللاحقة تحمل طرح أسئلة كونية لا تنتهي، وانتقل بزيع أثناء تلك التجربة من الخام إلى إطار أكثر عمقا، ساعدته في ذلك الحرب اللبنانية

(1) مناولة عن طريق الإيميل من الشاعر.

(2) مقابلة مع الشَّاعر بتاريخ 2013/11/26، يوم الثلاثاء، عمّان.

(3) مقابلة مع الشَّاعر بتاريخ 2013/11/27، يوم الأربعاء، عمّان.

التي أدت إلى نضوج الشعر والصورة، فخاض التجربة ولجأ إلى الأسطورة، وأعاد قراءة التاريخ من جديد، فتعددت صور المرأة عنده، وصار لها وجوهٌ متعددة، وماتت لديه فكرة المرأة المرفَّعة عن الدنس، وصار الوجه الآخر للمرأة، شيئا من إبليس، وأصبحت المرأة الجمال الهارب، كما بيروت الأنثى التي أحب فمزق جسدها المقتتلون على مصالحهم من أبناء جلدته، والأعداء الذي جعلوا الموت يمشي بين الناس في الطرقات، وما عاد المكان/ الجنوب، "رافعةً وجدانية وتحريضيةً للكتابة ولا شعاراً لاستدرار التعاطف بل انبثق من الداخل جنوبٌ آخر، جنوبٌ أكثر تواضعاً من الشعار، وأقربُ إلى البطولة الفذة والمتوارية وراء حجرٍ صغير أو شجرة محروقة أو أسلافٍ بعيدين أو منزلٍ بلا نوافذ"[1].

وتغيرت كذلك لديه فكرة الجمال، وتيقن أن جمالا بلا رصيد لا معنى له ولا قيمة، خصوصا بعد تعرضه لقصة حب مؤثرة بعد كتابة قصيدة ديك الجن، فصار ديك الجن يتجدد في كل وقت، وفي أي مكان، ودفعه إلحاح الشخصيات من جهة، والمصادفات الحياتية، وعلاقة العشق مع الشجر، الذي صار يكلِّمه ويحس به، إلى الرغبة في استنطاقها، والكتابة حولها، بعيدا عن أي فكرة أخرى، وشكل الشعور بالتمزق، والرغبة الكامنة في الاستنطاق، حالة من التماهي مع الأشياء كلها، فظهر ذلك جليا في القصائد، وصارت شعرية اللغة قائمة على فكرة الشعر ذاتها وفلسفته، بعيدا عن الغنائية التي تستنزف المعنى، فأصبح النداء يستدعي المنادى خصوصا في ديوان (سراب المثنى)، وما لحقه من دواوين ركزت على قيمة الشعر والانحياز له، مع ضرورة الإشارة هنا لتعلقه كما أسلفنا بالأشجار التي افرد لها ديوانا (صراخ الأشجار)، دلالة عل مكانتها لديه حيث يقول واصفا رحيله من قريته نحو بيروت: إنَّ "الأشجار التي كانت تفرُّ مسرعة إلى الخلف إنما كانت تذهب لاحتلال المكان الذي انسلختُ عنه وحراسته من العدم. لقد ظلَّت الأشجار بما تحمله من بعدٍ رمزي، المادة الأساسية التي لعبت في شعري الدور نفسه الذي يلعبه الزيت بالنسبة للرسامين. وظلَّ حليبها الشحيحُ القادم من رضَّاعات الماضي على حد باشلار، البديلَ شبه الوحيد الذي عوَّضني ما خسرته مفطوماً عن حليب الأم. ولأن حفيفها السحريَّ يحتاج إلى ناقل فقد

(1) دحبور، أفق التحولات في الشعر العربي، ص55.

تكفلت الريح من جهتها بهذا الدور وجعلتني أرهفُ السمع لأيِّ نسمة صغيرة تهبُّ من جهة البدايات"[1].

هذا كله يشي بشعرية بزيع ومكانته بين شعراء العربية، وشعراء المقاومة ولبنان على وجه الخصوص، الأمر الذي جعله مطلوبا في العديد من الدول لإقامة الأمسيات الشعرية والجلسات النقدية، فشارك في عشرات المهرجانات والمؤتمرات الشعرية والأدبية العربية والعالمية مثل "المربد" "والمحبة" "وقرطاج" "والجنادرية" "وجرش" ومهرجانات أخرى في القاهرة والرباط والدار البيضاء ومسقط وصنعاء والدوحة والبحرين والجزائر ولندن وباريس وأثينا وبرلين وطهران والرياض وغيرها.

وترجمت قصائده إلى لغات عدة بينها الإنكليزية والفرنسية والألمانية والفارسية والإسبانية واليونانية، وحائز على العديد من الجوائز والأوسمة، كجائزة الشعر الأولى في الجامعة اللبنانية العام 1973م، وجائزة محمد صالح باشراحيل للشعر العربي عام2004م، وجائزة عكاظ للشعر العربي عام 2010، ووسام كمال جنبلاط العام 2010، وغنى بعض قصائده كلٌ من: مرسيل خليفة وسميح شقير ونداء أبو مراد وعبد الكريم الشعار"[2].

صدرت له ثماني عشرة مجموعة شعرية عن دار الآداب في بيروت هي على التوالي:

1.	عناوين سريعة لوطن مقتول	ط1	1978
		ط2	1981
		ط3	1985
2.	الرحيل إلى شمس يثرب	ط1	1981
		ط2	1985
3.	أغنيات حب على نهر الليطاني	ط1	1985
		ط2	2003
4.	وردة الندم	ط1	1990

(1) دحبور، أفق التحولات في الشعر العربي، ص53.

(2) مناولة عن طريق الإيميل من الشّاعر.

		ط2	2008
.5	مرثية الغبار	ط1	1992
		ط2	2008
.6	كأني غريبك بين النساء	ط1	1995
		ط2	2003
.7	قمصان يوسف	ط1	1996
		ط2	1998
.8	شهوات مبكرة	ط1	1998
.9	فراديس الوحشة	ط1	1999
.10	جبل الباروك	ط1	2002
.11	سرب المثنى	ط1	2003
.12	صراخ الأشجار	ط1	2007
.13	لا شيء من كل هذا	ط1	2007
.14	مدن الآخرين	ط1	2010
.15	فراشات لابتسامة بوذا	ط1	2013
.16	ملكوت العزلة (عن المجلس الأعلى للثقافة). في القاهرة	ط1	2006
.17	كل مجدي أنني حاولت (الدار العربية للعلوم ومنشورات الاختلاف في الجزائر)	ط1	2010
.18	سماء مؤجلة (سلسلة آفاق عربية– القاهرة)	ط1	2010
.19	صدرت أعماله الشعرية الكاملة في مجلدين (عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر)	ط1	2005

- صدر له في النثر:

1-	أبواب خلفية (مقالات في النقد والتأمل)	ط1	2004
2-	هجرة الكلمات(مقالات في النقد والسيرة)	ط1	2009
3-	بيروت في قصائد الشعراء (دار الفارابي)	ط1	2010

الفصل الأول

الاتجاهات الموضوعيَّة

لقد ركزت تجربة شوقي بزيع الشعرية على اتجاهات موضوعية كثيرة من مثل: المرأة والمكان، والشهادة والمقاومة، والجوانب الفلسفيَّة، وعلى قدر من الرثاء الذي جاء ضمن موضوع الشهادة والمقاومة واحتفاء بزيع بهذه القيمة الكبرى التي رأى فيها أسمى وأنبل القيم الإنسانية على الإطلاق.

ولكننَّا سنختار في هذه الدراسة أبرز تلك الموضوعات، وأكثرها حضورا وهي (المرأة، والمكان، والشهادة)، حيث شكلت هذه الموضوعات مثلثا جاذبا لأغلب تجربته الشعرية، فكانت كل التفاصيل الأخرى تبتعد لتعود مرة أخرى أكثر قربا منها، لهذا فسيكون الوصف والتحليل منصبًّا على هذه الموضوعات، مع بقاء الفرصة للدارسين الذين سيتناولون شعرية بزيع للوقوف على باقي الموضوعات عنده، بالدرس والتحليل.

وسيتناول هذا الفصل المكان بشقين رأت الدراسة تمحور القصائد حولهما وهما: القداسة والهوية والحضور والغياب. وستبحث في المرأة باتجاهين مهمين لاحظت من خلال تحليل النصوص أن بزيعا عبر عنهما بشكل لافت وهما: الطهر والنقاء والغواية والشهوة. وسيكون الموضوع الثالث هو الشهادة والمقاومة، باتجاهين أيضا هما: الشهيد الأسطورة والشهيد مصدر الانتصار.

1.1 المكان

شكَّل المكان هاجساً عند الشَّاعر العربيِّ منذ وقوف امرئ القيس على سقط اللوى وحومل، وبكائه وصاحبه عندما أبصرا الدَّرب دونهما متوجهين إلى قيصر، مرورا بإلحاحه على مالك بن الرِّيب، وقد غدا غريبا عن أرض الغضا وموطن الأحباب، وقوفا عند أبي الطيب وهو يفارق حلب الأمير والمكان والعشق الذي لا يتكرر، وإنْ كثر تجمل الآخرين وكلامهم، وصولاً إلى عصرنا الحديث ورسائل أمير الشعراء التي أرسلها من هناك حيث تحوم روح عبد الرحمن الداخل حول الأماكن التي ترفض نسيانه، والتَّخلص من حضوره الطَّاغي، عندما يصبح المكان بحثا عن الذات، وقلقاً حول الوجود ذاته، ويصبح " وجود الإنسان هو وجود غير مستقرّ، يقلقه دوماً كلّ

تعبير عنه. في مملكة الخيال، لا يكاد يوحي بالتّعبير وإذا بالوجود يحتاج إلى تعبير آخر، قبل أن يتوجّب عليه أن يصبح وجوداً لتعبير آخر"[1].

كلُّ هذا التراث العربيِّ الكبير من الشعر الذي أسس لجدلية المكان عند الشعراء في محاولتهم ترتيب هذه الأماكن، الأرض والبيوت، السماء والماء، والسكان، داخل جسم القصيدة، محولين ذلك كلَّه إلى أوزان وقوافٍ وبيوت شعرية، ومحاولين كتابة الشعور الأول والإحساس الأول بالمكان، إلى أحاسيس عبر اللغة وقدرتها على إبقاء هذه الحميمية بين الشاعر والمكان، من حيث إن اللغة هي" التي تمتلك بدورها طبيعة مزدوجة، إذ للغة بعد فيزيقي يربط بين الألفاظ وأصولها الحسّيّة، كما أنّ لكلّ لغة نظاماً من العلاقات التي تعتمد على التّجريد الذّهني"[2]، دون إغفال لقدرة الشاعر وخياله وموهبته وحسن سبكه للغة، وسكبه لجزء من جراحاته وذكرياته وذاكرته وذاته في هذه اللغة التي تعيد تشكيل المكان وبنائه من جديد، لأننا" لا نصنع الأبيات الشّعريّة بالأفكار، بل نصنعها بالكلمات"[3]، ولأن هذا الداخل المتكون في ذات الشاعر هو المنوط به تشكيل الخارج المرتبط بوعي الشاعر، وصناعة هذا التضاد بين المحسوس واللامحسوس، والمتخيل والواقع، بينه والموضوع المنوي بناؤه (المكان)، ونقصد بالذات هنا" العالم الدّاخلي، عالم الأنا؛ ونعني بالموضوع العالم الخارجي، عالم السّوى، أي البيئة الطبيعيّة والاجتماعيّة وكلّ ما هو محسوس خارج عالم الأفكار والتّصوّرات الذّهنيّة الذّاتيّة"[4].

([1]) باشلار، غاستون، (1983)، جماليّات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، ص193.

([2]) عثمان، اعتدال، (1988)، إضاءة النّصّ، الطبعة الأولى، دار الحداثة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، ص5.

([3]) كوهن، جان، (1986)، بنية اللغة الشّعريّة، ترجمة: محمّد الولي ومحمّد العمري، الطّبعة الأولى، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، ص41.

([4]) عاصي، ميشال، (1970)، الفنّ والأدب: بحث جماليّ في الأنواع والمدارس الأدبيّة والفنّيّة،، الطّبعة الثّانية، منشورات المكتب التّجاري للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، ص196.

لذا، تظهر قيمة المكان لا بكونه حجارة وترابا ومكونات جغرافية بحته، ولكن بكونه يتحول" إلى عبءٍ يتحمل دلالة نفسية واجتماعية وتاريخية، فالأمر لا يتعلق بوصف المكان وصفاً خارجياً، بل يقدم فضاء للاحتمالات والدلالات والتخيلات"[(1)]، بمعنى أن المكان يبقى ضمن " حالتين: حالة جغرافية، وذلك ما لم يُعنَ به كثيرا، والحالة الأخرى نفسية، بمعنى أن النص يرتبط بالمكان طلبا للانسجام بين المكان والوظيفة الفنية وبينهما وبين الوظيفة الإيصالية"[(2)].

هذا كله لم يغب عن التجربة الشعرية الحديثة والمعاصرة، بل فرض نفسه أكثر من ذي قبل لتوالي الأحداث والانكسارات وفقدان الأوطان الذي عانت منه الأمة العربية، التي كلما خاضت معركة خسرت وطنا؛ لذلك كان لابدَّ للشعراء من وضع حيز كبير للمكان (الوطن)، في قصائدهم، حتى تلك التي كتبوها غزلا، لأن الأنثى ظلت رديفا للمكان منذ (دارة جلل)، وربع مية يطوف به غيلان، إلى يومنا هذا، وشوقي بزيع كغيره من الشعراء العرب ظل مخلصا للمكان (الوطن/ الجنوب)، الذي لو ألِفَ الدنيا كلها، سيظل حنينه الأول والأبدي له، مثله مثل شعراء الأرض المحتلة(درويش والقاسم وزّياد وطوقان)، وشعراء العراق كـ(السياب ومظفر والجواهري)، وشعراء سوريا (ممدوح عدوان، والماغوط)، وشعراء المقاومة اللبنانية أمثال (محمد علي شمس الدين، وحسن العبدالله، وعباس بيضون).

حيث لم يبقَ شاعر جنوبي على قلة المشهورين فيهم " إلا وكتب قصيدة تمجّد المكان وتدعو للإقامة فيه. وحفر بعضهم حفريات عميقة وتاريخية في أرض هذا المكان ليجعله قديمًا وأزليًا (متجذّرا)، وليس عابرًا أو راهنًا فحسب"[(3)]، فالتَّخلي عن

([1]) بور ملكي، رقية رستم،(2012)، التقاطب المكانيّ في قصائد محمود درويش الحديثة، مجلة دراسات في اللغة العربية، فصلية محكمة، العدد التاسع، ربيع 1391 هـ.ش، جامعة سمنان، طهران، ص53.

([2]) الصائغ، عبدالإله، (1999)، دلالة المكان في قصيدة النثر: بياض اليقين، الطبعة الأولى، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، ص71.

([3]) شمس الدين، محمد علي، (2006)، الشعر المقاوم: بين الإقامة في المكان والإقامة في اللغة، مجلة العربي، الكويت، آداب، العدد 566، ص90.

المكان/ الوطن، هو خيانة تستحق الموت، ففي" الإقامة، وصْلٌ للجذور القريبة في المكان، بالجذور البعيدة، وما يشبه الوصايا المقدّسة بالحفاظ على مطارح الآباء والأجداد، وعلى آثارهم وجذورهم وقبورهم وبقايا عظامهم. والمعنى هذا، تمارسه جميع الشعوب والأقوام، وورد في تواريخ وميثولوجيات الحضارات المبكرة والقريبة، بل ثمة ما هو أبعد من ذلك، ثمّة سحر ما، أو لعنة من اللعنات، ستلحق بنا إذا غادرنا المكان"[1].

والناظر في شعر بزيع يرى ذلك كله وأكثر، من حيث التجذر بالأرض والانتماء لها، والدفاع عنها، ونثرها أحاسيس ومشاعر وجراحات وانتصارات في ثنايا قصائده، ولا سيما مسقط رأسه الأول، وموطن ذكرياته الجميلات (الجنوب)، مع ملاحظة عامة على شعره بأنه يكره المدينة، ويفضل القرية عليها، بوصفها الطهارة والنقاء والصفاء، فهو كغيره من الشعراء الذين اتخذت عندهم المدينة مكان الدناسة وتعمق "شعورهم الدائم بالغربة وعدم الانتماء في عالمهم الجديد. ومع أن الشاعر يخرج –إلى حين– من عالمه النفسي، فإنه يظل مشدودا إلى ذلك العالم في تصويره للتجربة الخارجية، وتظل المرارة النفسية الداخلية مسيطرة على إدراكه للواقع الخارجي وتصويره إياه"[2].

ويرى الباحث من خلال النظر في النصوص الشعرية التي تمَّ استقراؤها في المكان أنها تقع في محورين؛ أولهما: القداسة والهوية، وثانيهما: الحضور والغياب، فالقداسة والهوية تعالقت بالنصوص التي اتخذت الأرض مكانا مقدسا تدور حوله الفكرة والرؤية والقصيدة، حيث شكل الوطن لبنان أو (الجنوب)، منطلقا يركن إليه الشاعر للخلاص من فقدان الهوية، وتشظي الضمير والتردد في اتخاذ القرارات الحاسمة من أجل إنقاذ الوطن والأمة والإنسانية من الطغيان والاحتلال.

([1])شمس الدين، الشعر المقاوم: بين الإقامة في المكان والإقامة في اللغة، ص92.

([2]) القط، عبد القادر، (1978)، نصوص انجليزية في الأدب العربي الحديث للدراسة والترجمة، الطبعة الأولى، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ص57.

1.1.1 القداسة والهوية

لا شكَّ أنَّ موضوع القداسة والهوية موضوع شائك ولذا فقد أصابتني الحيرة في اختيار النصوص من دواوين متعددة؛ خاصة أن الشاعر يركز على هذا الموضوع بصورة لافتة، غير أني حاولت اختيار النصوص التي استطيع من خلالها معالجة العمق الذي تطلع إليه، فها هو يقول في قصيدته (في الشمس كالأنبياء)، بأن الجنوب المخلص لعشاقه ولشهدائه الذين يموتون لأجله، سيظل مخلصا لهم كما كانوا له، يشرب أحلامهم التي لم تتحقق بسبب الغياب، ويشرب جثثهم المتساقطة فوقه، والتي يتوحد معها حدَّ التماهي، إذن فلتتركوني ألثم جباه الجنود الذين يدافعون عن الجنوب، وأقبل خوذاتهم (المكان الصغير)، التي تحتضن الرؤوس رمز الكبرياء والتضحية، واتركوني أتوحد مع الزغاريد التي تستقبل جثثهم وهم عائدون على أكتاف أحبابهم، ودعوني أذوب مع أغنيات الأمهات وهنَّ يستقبلنَّ الأولاد الشهداء:

"هي الأرضُ!

إنْ تحلموا شربتكمْ

وإنْ تسقطوا شربتكمْ

دعوني أسافرُ في جبهةِ الجُندِ ألثمُ خوذاتِهِمْ

في المنامِ،

فإنَّ الجنوبَ امتدادُ الجفونِ التي لقنتني البكاءَ،

وإنَّ الرَّصاصَ السَّحابُ الذي أدهشَ الدمعَ

حتَّى احتوتني الزغاريد والأغنياتْ"(1)

ويعود من جديد للجنوب، جنوب المقاومة والشهداء، الذي يحافظ على ما تبقى من كبرياء الأمة، ويعلن انتصاره في أشد لحظات انكسارها وخضوعها، فيصبح الجنوب لديه هو الوطن الذي يتمتع" بحياة مستمرة في أعماق الشاعر وفي خياله، حتى إنه يبصره في كل الصور، في المنفى، سواءً تلك المشاهد المشابهة لبعض أحيازه

---

(1) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، الجزء الأول، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص53-54.

وأشيائه، أو تلك التي تناقضها"[1]، لهذا يغدو الجنوب في قصيدة (لو ترون الذي يركض الآن!)، هو القمر المضيء في برج الموت، وهو الذي سيقف في وجه الغزاة الذين يقطفون الربيع والأزهار المقبلة، وهو الدم المتأخر، والغد المتفجر، وهو شريك الشاعر في المؤمرات التي يحوكها الأعداء والأصدقاء ضده؛ لذلك يراه الفصول جميعها، وهو الذي سيحمل فصوله على ساعده المنذور له، فهذه المكانات الصغيرة، (القبور/ المواعيد/ المواليد/ الجراحات)، يملؤها الجنوب، المكان الذي سيحتويه مع الشهداء والمساكين؛ لهذا سيحترق فيه حبًّا وعشقا، وسيبقى فيه حتى الموت والخلاص:

"إنَّ فصلَ المساكينِ يحبوُ على ساعديَّ

إنَّ فصلينِ يقتسمانِ بنفسجةً لمْ تجئْ بعدُ

–أيُّ الفُصولِ أحبُّ إليكَ؟

–الجنوبُ

-وأيُّ القبورِ؟

–الجنوبُ

وأيُّ المواعيدِ أيُّ المواليدِ أيُّ الجِّراحِ؟

–الجنوبُ

–إذن فاحترقْ في هواءِ الجنوبْ!"[2]

والجنوب هو الذي سيساعد الشاعر في التخفي عن الأعداء القادمين لقطف أحلامه، وحزن قلبه على صديقه حسن الحايك، ولقتل مزارعي التبغ في النبطية، ولكنه يعلن عدم اكتراثه بهم، فهو الجنوب الذي لن يضيعه، وهو الجنوب الذي سيأتي لهم مع كل طلقة قادمة؛ لأنه احتمالات قلبه فوق هذه القرى الجنوبية النائمة:

"ليأتِ الغزاةُ ويقتطفوا حزنَ قلبي

سيمحو الجنوبُ ملامحَ وجهي فلنْ يعرفوني"[3]

([1]) كحلوش، فتحية، (2008)، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، الطبعة الأولى، الانتشار العربي، بيروت، ص147.

([2]) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج1، ص62.

([3])بزيع، الأعمال الشّعريّة، ج1، ص60.

فالمكان بمعنى الوطن خاصة قد "أصبح جزءاً من التجربة؛ فالشاعر يقرأ أسرار الأمكنة، وتاريخ وطنه الماضي والحاضر والمستقبل، ويدمجه في دم النص ويجعله ينصهر في قصيدته ونصه، وبذلك يتحول المكان إلى خلقٍ جديدٍ يحمل صفاتٍ جديدةً"[1].

ويعود الجنوب مرة أخرى ليصحو في قصيدة (الصوت)، التي تكتب لشهداء المقاومة الوطنية، بلال فحص ورفقائه، ولكنه هذه المرة –أي الجنوب– يمتلئ بالقبور والجثث، والشاعر يحاول أن ينادي الشهداء الذين يصحو الجنوب في أصواتهم وفي صدورهم التي تئن رياح الموت فيها، ولكن بالرغم من كلِّ هذا الموت الذي يمشي بين الناس بالطرقات، يبقى نداء الأمهات، وتبقى وصاياهنَّ للرجال، تقدموا أيها الشبان، أيها الأبناء، فلا مناص عن الفداء، ولا بديل عن الشهادة، حتى أماكن الذكريات(المزاريب، والجبال، وصوت فاطمة)، والبيوت التي لم يبقَ منها إلا الركام بعد أن دمرتها طائرات العدوان والأعداء، تنادي أن تقدموا، فيلبي الأبطال النداءات، محملين بأصوات الأمكنة، وصدى رجعها في صدورهم وعزائمهم:

"قُمْ يا بلالْ
أقومُ
تقرعُ في دمي أصواتُ من لم يولدوا
ورياحُ موتى غابرينَ تئنُّ في صدري
الجنوبُ يموجُ من حولي بآلافِ القبورِ،
الأمهاتُ الواقفاتُ على ركامِ بيوتهنَّ
يصحنَ بي: أقدِمْ،
مزاريبُ البيوتِ،
وصوتُ فاطمة البعيدةِ لا يكفُّ عن السؤالْ
قمْ يا بلالْ
فأقومُ نحو الموتِ تصحبني بيارقُ وابتهالاتٌ

---

(1) موسى، إبراهيم نمر، (2007)، ذاكرة المكان وتجلياتها في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة عالم الفكر، العدد35، ص65.

وتتبعني جبالْ"[1]

وفي المقطع الآتي يأتي بزيع باسم الجنوب التاريخي(عاملة)، ليقول إن قدر هذا المكان قدر متصل بالتضحيات، وهو لا ينفصل عن الشهادة، فهو المكان الذي يليق بها؛ لهذا فأجساد الشهداء تتلاطم طلبا للشهادة فوق تلاله المرتفعة عن الموت، وشهداؤه لا يموتون وخيولهم يبقى صهيلها درب العارفين، وسبيل السالكين لدرب المجد، والرِّجال الحقيقيون هم من يودعون الشهداء، وليس المتقاعسون والمنهزمون، الذين آثروا الدعة والراحة، وهم من سيمضون على دربهم في التضحية والفداء:

"مَنْ أنتَ يا جسداً يلاطمُ بعضَه فوقَ التلالْ

مَنْ أنتَ؟

كلُّ نساءِ عاملةٍ خرجنَ على صهيلِ جوادِهِ

الدَّامي

وشيَّعَهُ الرِّجالْ"[2]

ثمَّ يأتي المكان الأصغر (قرى الجنوب)، لتشكل مشهدا آخر مهما في أهمية المكان واتكاء بزيع عليه، ويبدو ذلك في قصيدة (زعموا أن صباحا كان)، في الطفل أيمن، الذي كان في الرابعة من عمره واستشهد أثناء قصف الطيران الإسرائيلي لقرية العزية الجنوبية، العزيَّة التي انتصرت على الأعداء وأزهرت أشجارها قبل كل الشجر العربي المتقاعس والخانع، فهي لم تكن مجرد قرية؛ بل هي أكبر من كل مدن الخوف والخضوع، وهي حقل أزهار يتفتَّح شمسا وربيعا، وهي القرية التي كانت مدن فلسطين المحتلة تستغيث بها عند الشدائد، وتستعيد من خلالها فرح الأنهار، ولون الأشجار، وابتسامات الصغار، وفرح الأمهات.

وهو حنين ثانٍ من بزيع لطهر القرية، ومحاولة مخفقة منه لاستعادة ذكريات الصِّبا التي غيبتها مدن الأسمنت والجوع والخوف، وهو تشبث بأهداب القرية، التي تشكل عنده الطهر والقداسة والحنين الأول، فهذا المكان البسيط/ القرية/ العزيَّة، هو أمل الرجوع الأخير، وهي العشق الأول، وهي من عُمِّدَ ترابها بدماء الشهداء:

([1]) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج1، ص323-324.

([2])بزيع، الأعمال الشّعريّة، ج1، ص324.

"زعموا أنَّ العزيَّةَ ما كانتْ قريهْ

كانتْ زهرة دفلى

تفتحُ كلَّ صباحٍ نافذةَ الأزهارِ

وتورقُ قبلَ بزوغِ الشجرِ العربيِّ

بشمسٍ واحدةٍ وربيعينْ

وتفاتحُ بالرعدِ مياهَ الأرضِ الجوفيَّهْ

كانتْ يافا حين يحاصُرها الأعداءُ

ويسرقُ خضرتها الصيفُ الآخرُ

تقترضُ الخضرةَ من شجرِ العزيَّهْ"[1]

وفي قرية (معركة) إحدى قرى الجنوب اللبناني تتلاطم الأصوات فوق صدور الفلاحين، حيث يأخذ المكان "أبعاده من حياة ريفية توحّد أرواح الريفيين مع الوسائل التي يستعملونها، فالألفة بين الفلاح وأرضه تذهب نحو الاتحاد الوجداني بينهما، فالأرض تعرف ما يريده الفلاح منها وهو يعرف ما تريده منه"[2]، ويسيل هناك نهر الشهادة المقدس، وتصير القرية الجبل الذي يحمي الناس من الذل والهوان، ويصبح الشهيد هو (نوح) الذي سيقود سفينة التضحيات، على نشيد طبول الفداء، لتَّتزيَّن هناك السهول والتلال، ولتهدي الحنطة انتفاضة روحها إلى هؤلاء الشهداء الذين يصبحون الملاذ من الموت المجاني، ولتلتقي هنا في قرية (معركة)، أنهار الدماء الآتية من كربلاء، وكأنه يريد أن يعطي القدسية لقرية (معركة)، يربطها بكربلاء المقدسة في التاريخ الإسلامي، لتتعالق هذه الأماكن، التي تمثّل التضحيات والشهادة، فكربلاء التي حرمت (الحسين) من قطرة ماء، وهو على حافة الأنهار والإنهيار، ستأخذ (معركة) دورها وهي التي تسقي الشهداء والمناضلين والمدافعين عن التراب، ولكن ليس ماء، بل كبرياءً وكرامة:

"لستُ نبيَّكمْ،

([1]) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج1، ص142.

([2]) كموني، سعد، (2011)، إغواء التأويل واستدراج النص الشعري بالتحليل النحوي، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ص66.

لكنَّني الجبلُ الذي يحمي من الطوفانِ،

قشَّةُ روحكُمْ

فوقَ

المياهِ

المهلكهْ

وحفيدُ نهرِ الدمِّ

يجري من مساقطِ كربلاءَ

إلى أزقَّةِ معركهْ"[1]

وفي قصيدة (عرس قانا الجليل)، تصبح (قانا) موطن الأعراس، والمكان الحقيقي لولادة الفرح مع أنها تخضع للتدمير، وتستباح من قبل الأعداء، وتغدو التضحية من سكانها هي العنوان الكبير الذي يظلل كل الأشياء فيها، فتتجمع كل الأمكنة الصغيرة (الشمس/ الأجفان/ الشعر/ البيوت/ العظام/ المنازل/ الأسرَّة/ القبضة)، لخدمة المكان الأكبر (قانا)، هذا المكان الذي تدمر فيها كل شيء، وتحولت فيه الأشياء عن حقيقتها، فالأجفان جوعى، والشَّعر يعاني من العفن، والبيوت تهتز من شدَّة القصف، ولكن بالرغم من هذا يتلاحم الشهداء مع عروسهم الجميلة (قانا)، ويدفعون عنها العدو، ويدافعون عنها ممسكة أرواحهم بأطراف الأرض، ومثبتين عظامهم فيها حتى لا تقع في قبضة الأعداء:

"ولم تكنْ قانا لتتعبهم كثيراً

بالشكوكِ

أو السؤالِ عن اليقينْ

لكنهم كانوا إذا حفيتْ من الأحلامِ

يعتصرونَ ثدي الشمسِ

كيما يُطعموا أجفانَها الجوعى

وكانوا، كي تسرِّح شَعْرها الفحميَّ

من عفنِ الطحالبِ،

([1]) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج1، ص326.

يرْبتونَ على منازلِهمْ

لتغفو كالحمائمِ في أسرَّتها

وينسلُّونَ في جنحِ الظلامِ

لكي يجيئوها بأمشاطِ الذهبْ

وكانوا حينَ ترتجُّ البيوتُ

من القذائفِ

يمسكونَ الأرضَ من أطرافها

ويثبِّتونَ عظامهم فيها

لكي لا تنتهي في قبضةِ الأعداءْ"[1]

وفي قصيدة (الأجراس)، تظهر قرية (عيترون) قرية مقدسة يجب على القادمين نحوها أن يخلعوا أنعالهم عند بداية ترابها المقدس، فهي التي تحلُّ مناديلها في جسد الأرض فلا تنام، وكأنما الأرض تفر من ثوانيها، وتفتن العربات عند مرورها فيها، وتغوي المارة بالعشق، وهي التي يستهدي القمر الضائع في مساحة السماء الممتدة حول الأرض، إلى سمائها، فيظل يرقبها طلتها، ويراقب حركتها، وهي التي تعزف للأطفال القادمين نشيد الحرية، فيستعجلون الولادة والنور والحياة:

"حلِّي منديلكَ يا فاتنةَ العرباتِ ولا تدعي الأرضَ تنامْ

ولتعزفْ أجراسُكِ للقمرِ الضائعِ في الليلِ

وللطفلِ الشَّارد في الأرحامْ"[2]

وفي قصيدة (عرس قانا الجليل)، يتجلى المكان بأبهى صوره، ويستعلي على المفردات واللغة، فالأرض التي حلمت بالشهداء وقتا طويلا وخلطت الأيام والسنين، حتى تبرز خميرتهم طازجة وترشهم في سهولها وجبالها، حتى تلقح لهم نطف الحنين إليها، الأرض التي يتفتح الشهداء فوقها كأصابع الأشجار، والذين ترعرعوا في حضنها كالصبار بين الرمال، ها هي ذي تتكئ على حنينها الدائم إليهم وتزفهم عرائس ليوم زفافها وانتصارها، لتتوحد المكانات كلها، على "اختلاف الإيقاع والروي والتكوين

([1]) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج2، ص734-735.

([2]) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج1، ص43.

الداخلي لكل منهما هو الذي يجعل التكامل الدلالي بينهما يتم على مستوى البنية العميقة بتأثير التقاطع المكاني والزماني بين تلك العناصر المركبة"[1]، (قانا/ الأيدي التي من شموع/ جدائل الرأس/ المرايا المعلقة على جدار الانتظار والحنين/ النجوم التي لا تظهر إلا في سماء الجليل/ الماسات الغرقى في بحره)، ليهدي (قانا) هذا كله ويجعلها مقرونة باسمه السرمدي، وببهائه الخالد:

"لكنها، وهي التي نذرَ الجليلُ لها
شموعَ يديهِ
لم تضفِّرْ جدائلها
لغيرِ جماله الضَّاري
وأهداها مراياه لتشبهَ نفسها
ونجومَهُ لتشعَّ خلفَ ثيابها
كالماسةِ الغرقى
وأهداها اسمه
لتصيرَ عند زفافها:
قانا–الجليلْ"[2]

2.1.1 الحضور والغياب

عند النظر في نصوص الداووين يشكل المكان نقطة فارقة أخرى في نفسية الشاعر، وكأني به قد خرج من ربق القداسة والهوية ليدخل في معترك آخر من خلال الحضور والغياب، الحضور المؤلم الذي تشكل صوره واقعا معيشا يؤثر في الحياة اليومية للناس، وغياب تشحن الذكريات نفسيته؛ ذكريات القرية، هدوء الناس، المحاصيل والكروم، صيف السمار، وغيرها من أشياء التذكر التي تبعث الشجن والبكاء، ففي قصيدة (أغنيات حبٍّ على نهر الليطاني)، يحاول بزيع استعادة

([1]) فضل، صلاح،(2002)، إنتاج الدلالة الأدبية، مركز الحضارة العربية للإعلام والنشر، القاهرة، ص47.

([2]) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج2، ص736.

المكان/القرية، ولكنها محاولة يائسة؛ لأنها محاولة لاستعادة الماضي كله، والتخلص من قيد الحاضر الموجع، استعادة للصفات التي لا يجدها في المدينة، حيث في القرية/ المكان المشتهى" الذي لا حاجة فيه إلى الحصون والحراس، يعيش فيه الريفيون بطمأنينة تضع نفسها فيما يجاوز الأمل وعدم الرضا، من هذا المجتمع نزح الشاعر الريفي إلى المدينة، يحمل قريته دائما بجوانحه، ويجتاحه الحنين إلى قريته من حين إلى آخر"[1]، هو حنين إذن لوشوشات النهر، وتتبع ضفتيه غير معنيٍّ بالحياة وهمومها، وهو حنين للمكان الذي يضمه بكل حنان ومحبة وخشوع، وهو الذي تجري مياه نهره في ليل الأكف الخائفة والجوعى، وهو الذي ترقص دماء الأطفال المحملين بالشوق على عزف طبوله، وهو المكان الذي شهد غناء الأمهات وهنّ يطلبن النوم من عيون صغارهنَّ، وشهد انتظارتهنَّ للأبناء الغائبين، وكان شاهدا على غفوة الأمهات على شطيه حتى تمرَّ السيول حاملة لهنَّ أخبار الرجوع، فالأماكن (النهر/ الخصر/ الأيدي/ الأوردة/ النخيل/ ضفة النهر/درب السيول)، كلها تتحد لتعيد للشاعر حنينه الأوليَّ للمكان البكر الذي يرفض أن يغادره:

"شقني أيُّها النهرُ،
كي أتوحدَ مع ضفتيكْ
وخذني بمجراكَ،
أو ضمَّ خصري بكلتا يديكْ
لتجرِ مياهُكَ في ليلِ كفيَّ
ولتنفجرْ في تشابكِ أوردتي وسيوفي
فحولُكْ
ولترقِّصْ دمي الأنثويَّ طبولُكْ
يا حبيبي الذي..
طولُ هذا النخيل المعرِّشِ طولُكْ!
من ثلاث سنين أنام على ضفة النهر

([1]) أبو غالي، مختار علي، (1995)، المدينة في الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص 26.

كيما تمرَّ سيولُكْ"[1]

وفي قصيدة (صور)، تتجلى بكائية على الأطلال والتاريخ والحضارة، فبكاء صور المدينة التي لم تعد عاصمة للفنيقيين الذين يرى فيهم بزيع مصدر الفخر والمباهة، فبكاؤها هو بكاء لذات الشاعر التي لم تعد كما كانت، منذ فارق القرية والجنوب، وذهب إلى المدن التي يتفقد رأسه على أبوابها فلا يجد إلا الخواء والسراب والعدم.

وهو بكاء للجراحات التي نكأتها طائرات العدو، وللطفولة التي شوهتها الحرب، فصور التي لم تعد أمام الشاعر الكبرياء والحلم والمخلص، يجب عليه استعادتها بالغناء والفن والشعر، وبالروح التي لا تموت، وخراب الصور الذي هدّمه وحطمه وكسر كل أحلامه، لا بدَّ أن يستعاد ولو على جواد من الكلمات والقصائد والحبر، و"الطفولة المكتظة بالأحلام، تكتظ العثرات في سبيلها، إنها العجز الراهن، وتحتاج إلى أداة ثقةٍ تعتمدُ عليها لتخطي تلك العثرات"[2]، إذن فلتكن تلك الأداة هي الحبر الذي سيعمِّدُ الروح ويبعثها من رمادها مرة ثانية:

"أغنِّي

لطفلةِ هذا الزمانِ الوحيدهْ

لصورِ التي لم تعدْ عاصمهْ

لصورِ التي لم تعُدْ قائمهْ

وأرفع عينيَّ نحو الخدوشِ التي تركتها

أظافرُ كونيَّةٌ

فوقَ

جلدِ الرمالْ

أنا الشاعر المتهدِّمُ،

أسمعُ قرقعةَ الطبلِ تحتَ فناءِ البيوتِ

وتهويمةَ العنكبوتِ على الجسدِ الآدميّ

وأعلنُ:

---

(1) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج1، ص237-238.

(2) كموني، سعد، (2011)، إغواء التأويل، ص61.

إني نجوتُ من المجزرهْ

لأدخلها من جديدٍ على صهوةِ الحبرْ "[1]

كما نجد بزيع في قصيدة (الدفلى)، يحن إلى القرية ومكان الطفولة الأول، وهنا يستدعي شجر الدفلى الملازم للأنهار والنامي على شطآن وحشتها وغربتها عن محبيها، وهنا "الحنين إلى الريف وإن كان ضربا من الحنين إلى الوطن يحمل معاني القلق والضيق وعدم الارتياح في المدينة، وما يلقاه الشاعر الريفي في مجتمعها من صراعات شتى، فيهرب الشاعر -ولو في الخيال- إلى قريته بسماتها الإنسانية، وتظل القرية واحة يفيء إليها من الوهج والهجير والقحل المديني، حتى ولو كانت حياة القرية بطيئة الإيقاع"[2].

فكل الأشياء للدفلى، وبزيع ليس له إلا الاغتراب والخيبات والآلام، فـ (الماء، والجمر، والشفاه التي تلهج باسم الدفلى، والعمر وظلاله)، كل هذا لم يسعف بزيع بأن يمتلك العودة إلى القرية، "صحيح أن شوقي بزيع ليس مدني الأم والأب، لكنه مدنيّ المقهى والجريدة والمعرض والشارع والـ... مدني الزمن، الزمن الذي يمضي بسرعة وبلا حياء؛ يأتي على الإنسان فيهرمه دون أن يدري حتى يتسلمه القبر على حين غرّة، كما يأتي على الأشياء فيدثرها شيئا فشيئا حتى يسلمها للفناء"[3]، ولكنه يرفض تلك المدنيَّة، ويظل في حالة استدعاء دائم للقرية، ويظل الدفلى الشجر، والنهر الذكرى، والقرية الحلم، ينأون عن بزيع، ولا يتركون له إلا تتبع الذكريات والحنين الذي لا ينقطع للوطن/ الدفلى، الذي يلاحقه في كل أماكن الغربة، وخاصة المدينة التي يفتقد فيها الدفلى، كما تفتقد فيها كل الأشياء الجميلة:

"لهُ الماءُ والخضراءُ

والجمرُ راكضاً

يولولُ بينَ الساقِ

والشفةِ السُّفلى

([1]) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج1، ص192.

([2]) أبو غالي، مختار علي، (1995)، المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص 26.

([3]) كموني، سعد. (2011). إغواء التأويل، ص53.

كأنْ هو ظلٌّ العمرِ

أو ظلٌّ ظلِّهِ

يهبُّ من الماضي

ويرجعني طفلاً

وما زلتُ، رغمَ الأربعينَ ونأيها،

أهيمُ على وجهي

... ويتبعُني الدُّفلى"[1]

وعندما يقدم بزيع قصيدة في الشهداء يربطهم بالمكان الذي يحبه هو، ويريد العودة إليه أن أسعفه العمر والزمان، وإن استطاع لذلك سبيلا، ففي قصيدة (خالد السكران)، نرى بأن الشهداء ينامون على أصوات الأمهات، الخائفات على الأرض، وبأن "وجود الإنسان يواجه وجود العالم، وكأنّ الرّوح البدائيّة يسهل الوصول إليها"[2]، فالأمكنة هنا (الأرض/ الجبل/ الوديان) هي مكونات الروح التي تدفع بالإنسان أن يموت من أجلها، وتكوّن عنده الإخلاص المطلق، وتجعله يذهب للموت دون تفكير أو تردد، فإذا غابت التضحية من أجلها، عضتها خيول الأعداء التي لا ترحم، وألقتها إلى الفئران والحيوانات الأخرى، وثمة شخص ما يطوف على البلاد ويخوف الأطفال والكبار ويلقي الرعب في أفئدتهم المطمئنة، وهي تعلُّق بالاسطورة أو الخرافة التي تنمو هناك في القرى وتصبح جزءا من شخصيتها وموروثها العصي على التكذيب:

"نمْ يا بُنيَّ

فثم خيلٌ لا قلوبَ لها تعضُّ الأرضَ

كي ترمي بجثتها إلى الفئرانْ

نم يا بُنَيَّ

فثمَّ شخصٌ في الظَّلامِ

يطوفُ من جبلٍ إلى جبلٍ

([1]) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج1، ص309.

([2]) باشلار، غاستون، (1983)، جماليّات المكان، ص191.

ويُلقي الرُّعبَ في الوديانْ"[1]

وها هي الأرض في قصيدة (الغائب)، تشكل المكان الأرحب الذي يتفقد الغُيَّاب، ويتمنى رجوعهم، إنها الأرض التي ترغب في الرحيل معهم، كما تمنت طريق أبي الطيب الرحيل معه، ولكن لا يمكن للمكان الرحيلُ، ولا يمكنه أيضا أن يسمع إلا صوتهم المتردد في الأرجاء، ولونهم الذي لا يشبه إلا لون التراب، إذن هي الأرض رمز الطهارة والكبرياء التي تُذْهِلُ السماء وهي تراقب حركة الحياة فيها، والتي تتجمع فيها الأماكن الصغرى (المياه/ السطوح/ الأكف/ الحواكير/ التلال/ الأُذن/ النهر/ الطريق/ الجنة)، ليتحول هذا الفتات الشعري فيها إلى صور مذهلة وغريبة، فالأرض تصغي لصوت المياه المنهمر فوق سطوح القرى، والأكف أشبه بالكنائس التي تحمل النواقيس، والقمر يتنازل عن سمائه ويختبىء تحت لحم الحواكير، وهي تنام بين جزيئاتها الصغيرة فتصبح التلال مكانا أوسع من مكونه الأول / الأرض، ويصبح النهر مفرغا من مائه ليستبدله بالرجال الذين استشهدوا مثل آبائهم نحو جنة الآخرة/ الضائعة، لأن الجنة الحقيقية هي أرض الجنوب وقراه الوادعة الصابرة المقدسة:

"هنالكَ تحتَ السماءِ الأشدِّ ذهولاً أقمتُ الصلاةَ

وأطرقتُ مصغيةً لدبيب المياهِ

التي تتجمعُ فوقَ سطوحِ القرى

قرعتُ نواقيس كفيَّ

بحثاً عن القمرِ المختفي

تحتَ لحمِ حواكيرها المُرِّ،

حتَّى إذا نمتُ بين التلالِ

تناهى إلى مسمعي صوتُهُ المُشتهى

وتراءى لعينيَ نهرُ الرجالِ

الذينَ انحنوا

فوقَ شوكةِ آبائهمْ

([1]) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج1، ص367.

في الطريقِ إلى الجنَّة الضَّائعةْ"[1]

وفي قصيدة (فراديس الوحشة)، تصبح القرية بعيدة وأقواسها وقبابها غائبة عن العين، وتصبح النداءات التي تبعث عبر الريح لا ترد ولا تجيب، فلا يملك بزيع وقتئذ إلا تلفت القلب، بعد أن فقد تلفت العين، وأصبحت البيوت مختفية بالكامل عنه، ويحدث فجأة في لحظة عابرة من أيام العمر أن تداهمه القرى والذكريات، ولكنها بوجه متكسر ومتجعد، في صحراء من الغربة والبعد والوجد، فيشيخ في داخله ذلك الطفل الذي كانه في بداية العمر، وتصبح الشمس التي كان يواعدها على مشارف القرية والحلم ذات وجع، وراءه ولا سبيل لاسترجاعها، وتصبح الأماكن مجرد اشتهاءات، وكنز الانتظارات المفقود والضائع، وتصبح الفراديس المنشودة موحشة إلا من الموت والخراب والهلاك:

"فلا أقواسُها بانتْ

ولا الريحُ التي استصرختها

ردَّت ندائي...

فجأةً،

بعدَ اشتعالِ الشيبِ في الرأسِ

تجلَّى وجهُها المشروخُ كالمرآةِ

في قلبِ العراءِ

لم تكن أضغاثها إلا انعكاساً

هاربَ الأطياف

للأرضِ التي غادرتها

في مطلع العمرِ

وللماضي الذي يشهقُ كالينبوعِ

في أقصى دمائي

وتلفَّتُّ،

لعلِّي مدركٌ أنقاضَ

([1]) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج1، ص402-403.

من أودعتُهُ كنزَ انتظاراتي

وأسمالَ اشتهائي

فإذا الطفلُ الذي في داخلي

قد شاخَ

والشمسُ التي أقصدها باتت ورائي"[(1)]

2.1 المرأة

حفلت الشاعرية العربية منذ أن هلهل شاعرها الأول الشعر بذكر المرأة والتغني بها ووصفها بأجمل الصفات، والتشبيب بها في مطالع القصائد تارة، وفي قصائد مستقلة تارة أخرى، فحظيت المرأة عند العرب والشعراء خاصة بمنزلة كبرى، كانوا يرون المرأة فيها فعل الإنجاب والاستمرار والخلود المقاوم لفكرة الفناء والموت، فصوروها مثالا يقاس عليه ولا يقاس به؛ لذلك "رمز الجاهليون للمرأة بالأصنام فمنات واللات والعُزى كانت أصناما لآلهة إناث كما رمزوا لها بالقَلُّوص والنخلة والسدرة والشجرة والنار والسحابة والشمس "[(2)] واتضح من خلال تلك الصورة المثال التي رسمها الشعراء للمرأة بأنها "ليست محاكاة لصورة امرأة واقعية، وإنّما هي إبداع لمثال فنّي يتجاوز به الشاعر الواقع، ويصل به إلى العبادة، فالمرأة التمثال عمل فنّي يسمو على الزمن، فهي رمز الجمال الخالد الذي لا يذوي، والشباب الأبدي الذي لا يزول... وترتفع صورة التمثال برمز المرأة إلى آفاق دينية سامية، فتغدو معبودة تُنقش لها التماثيل، وتخلد بها إلهة للحب والجمال والحياة، ورمزا للكمال"[(3)]، مع أن الحالة العامة للشعراء وخصوصا في العصر الجاهلي كانت حالة مضطربة وغير مستقرة في تصوير

([1]) بزيع، شوقي. (2005). الأعمال الشّعريّة، ج2، ص666-667.

(2) الأيوبي، سعيد، (1986)، عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي، الطبعة الأولى، مكتبة المعارف، الرباط، ص 398.

(3) عوض، ريتا، بنية القصيدة الجاهلية: الصورة الشعرية لدى امرئ القيس،،الطبعة الأولى، دار الآداب، بيروت،سنة 1992، ص327.

المرأة، فتارة يضعونها في مقامات سماوية عليا من التبجيل والرفعة والتقديس، وتارة أخرى تغدو شيطانية تملؤها الدناسة والعهر والمجون.

ويبدو أن النظرة للأنثى في الثقافة العربية ظلت تراوح الوجود الشعري، وتحاول أن تنأى بنفسها عن الواقع، أو تتجنب الأنثى في الواقع الذي يمكن أن تكون فيه العلاقة رسمية يحكمها رباط الزواج المقدس، الذي سيتحكم في تصرفات الشاعر، وينبني عليه أمور يراها الشاعر حاجزا أو رادعا أمام شاعريته؛ وذلك لأنه "ليس في طبع الثقافة الذكورية أن تتحمل أو تقبل (واقعية) الجسد المؤنث، ومن الضروري لهذه الثقافة أن يكون التأنيث قصيا ووهميا لكي تظل الأنوثة (مجازا) ومادة للخيال، في هذه الحالة– فقط– تكون الأنوثة جذابة ومطلوبة في المخيال الثقافي، وتنتهي جاذبيتها بمجرد تحوّلها إلى واقع محسوس"[(1)]؛ لهذا كانت صورة المرأة عند الجاهليين وما تبعهم من عصور "محض خيال، مجرد وهم أو على الأقل هي أماني عشّشت في أدمغتهم أو نماذج مثالية لم يجدها الشعراء في الواقع فأودعوها أبياتهم "[(2)]

غير أن عمر بن أبي ربيعة حاول إعادة الاعتبار للأنثى –وخصوصا المرأة في عصره– فرسم" لها طريق الخلاص حين أنطقها، في شعره، بكل ما تريد البوح به وأعلى من شأنها، وناصرها في صراعها مع الجواري والقيان بُغية إثبات وجودها كائنا له حق الحرية والحياة "[(3)]، ثم توالت العصور على المرأة وبقيت صورة في أبيات الشعراء تقصد لذاتها أحيانا عند كثير من الشعراء، وتكون محلا لجذب السامعين في مطالع القصائد أحيانا أخرى، ومع هذا كله كان موضوع المرأة في القصيدة شبه محسوم، ومتفق عليه من قبل الشعراء جميعا، حتى إنهم توافقوا على صفات المرأة الجسدية والمعنوية التي يجب أن تكون حاضرة في القصيدة، بخلاف حركة الشعر

---

(1) الغَذّامي، عبد الله، (1998)، 'المرأة واللغة: ثقافة الوهم، مقاربة حول المرأة والجسد واللغة، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ص42.

(2) عبد الكريم، خليل، (1998)، العرب والمرأة: حفرية في الأسطير المخيم، الطبعة الأولى، الانتشار العربي سينا للنشر، ص11.

(3) عطوي، رفيق خليل، (1986)، صورة المرأة في شعر الغزل الأموي، الطبعة الأولى، دار العلم للملايين بيروت لبنان، ص12.

العربي الحديث الذي لم تكن فيه صورة المرأة "واضحة وضوح صورتها في الكلاسيكية والرومانسية، فالمرأة هناك موضوع قائم بنفسه، يسعى الشاعر إلى توضيحه من خلال التحليل أو التركيب والكشف عن الإحساسات الدفينة وبيان العلاقة القائمة بينهما، وهي هنا مستوى من مستويات القصيدة، متداخلة في موضوعات عدة سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية، وهي رمز أو معلم من معالم الحياة، يستخدمه الشاعر في مواجهة معالم أخرى في بناء قصيدته بناء عضويا دراميا متكاملا"[1].

وفي تجربة شوقي بزيع الشعرية مع الأنثى مرت تلك التجربة في طورين مهمين ما بين الأنثى النقاء والطهارة، والتي كان يرها في مريم، أول أنثى في حياته، وما يربطها بمريم عليها السلام من قداسة وطهر، والإناث الأخريات اللواتي دخلنَّ قصيدته في طور نضوجها الشعري، فكن نساء الشهوة والغواية.

وقد انقسمت صورة المرأة عنده إلى مشهدين مهمين، أولهما: مشهد المرأة المرتبط بالموت والذي تعرف شوقي من خلاله إلى المرأة، فكان أول مشهد يذكره "هو مشهد نسوةٍ متشحات بالسواد يشيّعن رجلاً إلى قبره فيما وجوههنّ كانت تلمع بشدة تحت شمس الظهيرة. يومها أحسست أنا الطفل الصغير، بأن الأنوثة هي أصل العالم وأساسه، ويومها أيضاً أحسست بلسعةِ الشهوة الغامضة للمرأة في ثياب الحداد. باتت المرأة في الحداد مصدراً لاستيهاماتٍ ورغباتٍ تطاردني أينما ذهبت ودعوةٍ دائمة لاختبار الألم بالشهوة. كأن المرأة وهي تعتّم نفسها بالموت تستدرجني إلى قبو أنوثتها المغلق مراهناً عبر الحب على ما يستولدها من جديد وعلى ما يحرّرها من العتمة كما يحرّر الربيع الذرة المدفونة في التراب"[2].

وأما المشهد الثاني " فكان سقوط مريم المرأة التي أحببتها في السادسة، عن ظهر الحصان. كانت مريم قد زُفّت إلى رجل يكبرني بعشرين سنة ويفوقني طولاً بعدة أشبار. حتى إذا ما أطلق أحدهم نار الابتهاج على مقربةٍ من جسدها الرافل في بياضه وقف الحصان مجفلاً على قائمتيه الخلفيّتين دافعاً مريم إلى السقوط عن ظهره ومتيحاً لي أن

---

(1) الموسى، خليل، (1991)، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، الطبعة الأولى، مطبعة الجمهورية، دمشق، ص44.

(2) دحبور، أحمد، (2001)، أفق التحولات في الشعر العربي، ص51.

أرى لمعان ساقيها الحليبيتين الذي تحول شعري فيما بعد إلى محاولةٍ عقيمةٍ لاستعادته من جديد. باتت المسافة بيني وبين مريم تُراكم نفسها كالثلج في بياضِ الأسطورة وباتت معظم قصائد الحب التي كتبت نوعاً من الاستدعاء الرمزي لامرأةٍ لا تتحقق إلا فوق صهوة الكلمات"[1].

1.2.1 المرأة المقدسة (الطهر والنقاء)

تجلت صورة المرأة المقدسة في شعر بزيع في فترة شعره الأولى، حيث باتت تشكل ثيمة كبرى في شعره، وحدث هنالك تماهٍ بين النساء اللواتي عرفهنَّ في حياته الحقيقة، والنساء اللواتي شكلن عنده قيمة الطهارة والصفاء والنقاء، من خلال الموروث التاريخي والديني، فصورة (مريم عليها السلام، وفاطمة رضي الله عنها، وزينب)، شكلت المستوى الديني الذي أحب بزيع أن يدور في فلكه ويعبر عنه بقصائد شكلت وجهته الدينية والفكرية في مراحل شعره الأولى، كما شكلت حبيبات شعراء الغزل العذري (عفراء، وليلى، ولبنى، وبثينة)، عنده صورة أخرى مستلهمة ومحببة في بوحه عن مكنونات عواطفه وأشواقه وشعره الذي بدا كأنه لا يستطيع الخروج من دائرة المفردات العذرية والدينية تلك، التي تمثل نقاء ابن القرية الذي تحكمه العادات والتقاليد والأعراف، وكان ظلا لقيس وجميل والشريف الرضي في بدايته الشعرية، وإن حاول الخروج عليهم وعلى مفرداته العذرية تلك بما تولد لديه من ثقافة وتمرد على الواقع والتاريخ والتراث، إلا أنه ظل رهين تلك الأشياء التي يبدو أنه تخلص منها في مراحل شعرية متأخرة.

لقد ظلت المرأة عند بزيع رمزا للطهارة والنقاء، فعلى اسمها تكون البدايات والنهايات، ويفتتح الكلام والغرام ويتفتق الوجد والغرام، وهي القداسة التي تحملها القرى، فهي الشبيه المطابق والموازي للقرى الطهارة الطيبة، التي لا يلوثها فُجْرُ المدينة ونساؤها المسكونات بالشهوة والانفلات، وهي ملاذه في حالتي العشق والخوف، فعلى عيونها تعقد طمأنينة القلب، وعلى ذراعيها نودع الخوف والقلق، وفي لحظة الضياع لا

---

(1) دحبور، أحمد، (2001)، أفق التحولات في الشعر العربي، ص51-52.

يجد بزيع إلا أنثاه المستحيلة كي يهزَّ نخلتها لتساقط عليه حبا وعشقا وأمنا، وعلى سرير حزنها تبتدئ الكتابة ويبدأ الشعر وتغلي نار الكلمات:

"لأنَّك فاتحةُ الكلماتِ وفاتحةُ القلبِ

أبدأ باسمكِ هذا الكلامْ

لأنَّ النساءَ قرانا الصغيرةُ، نسكنها خائفينَ

ونسكنها عاشقينْ

لأنك من بينهنَّ الجميلةُ والمستحيلةُ

أكتب شعراً لعينك،

لستُ ممن يصدِّق شيئا، ولا أدَّعي برعما

من براعم ما تُنبتينَ،

ولكنه الشعر يغلبني فأهزُّك،

أسألُك الآنَ أنْ تغفري الذنبَ،

أنْ تقبلي الحبَّ،

سيدتي في النساءِ وسيدتي في الشجرْ

وأن ترتدي حزنك الآن كي استطيع الكتابهْ"[1]

وفي استدعاء ديني مقصود لذاته، من قصيدة (أغنيات العاشق الأخير)، تقف فاطمة بين منتصف الأشياء لتغمر الأرض بطهارتها، وهي تركض مثل الغزالة في وداعتها وطيبتها اللامتناهية بين شجر النخيل الذي يستعيد ذاكرته وذكرياته كلما لمست فاطمة جذعه أو طالعت سعفه الحزين، وبين ذاكرة الأشجار التي ترعى فاطمة فيها، والماء الذي يصبح عذبا بوجودها قربه تكون فاطمة المرأة المستحيلة التي لا تجيء، لأن الزمان ليس بزمانها ولا الوقت وقتها، وعلى خيبات الشاعر وحزنه البطيء القاتل، تصبح فاطمة النجمة التي يراها امرأة، وتصبح النساء اللواتي يشبهن فاطمة احتمالا ووجعا وعذابات لا تقال، لأنها أشبه بالوهم والوعد الذي لا يجيء:

"وقفت فاطمهْ

بين منتصفِ الحلمِ والأقحوانِ النسائيِّ

([1]) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج1، ص78-79.

فابتلَّتْ الأرضُ بالصدفِ المستحيلْ

ركضتْ كالغزالةِ في السهلِ

واستعذبتْ نخلتينِ على الأفقِ

فاتسعتْ ذكرياتُ النخيلْ

وما بينَ ذاكرةِ الماءِ والعشبِ عاشقةٌ لا تجيءْ

أنا سيدُ الانكسارِ البطيءْ

أشتهي نجمةً فتصيرُ امرأهْ

أشتهي امرأةً فتصيرُ احتمالْ

آهِ من وجعٍ لا يقالْ!"[1]

وفي استدعاء آخر للطهارة والنقاء يستدعي بزيع (زينب)، بما تحمله من قداسة وطهر لارتباطها بزينب بنت الحسين رضي الله عنهما، لتفرغ حزنها المتوارث منذ كربلاء والمستمر إلى قانا وصور وبيروت، في بئر الحزن والضياع الذي يشهده لبنان، الذي صار أرضاً معتمة لا ضياء فيها، وتكافح زينب الموت برقتها التي تشبه الورود، ويدخل عطرها ونورها الذي يشف على الأشياء في كل لبناني، لتمنحهم القدرة على الصمود والبقاء، فيتقدمون نحو الموت غير آبهين بقلوب يملؤها العشق والحنين والوجد:

"الأرضُ نصفُ مضيئةٍ،

والعائدونَ منَ الخناجرِ أعتقوا دمهَمْ

لتخرجَ زينبُ:

العينانِ ساحرتانِ، والشَّفتانِ تنتشلانِ ماءً غامضاً،

وأميرةُ الفقراءِ تفرغُ حزنَها في البئرِ،

تُقْنِعُ كلَّ ساقيةٍ بوردتَها

وتدخلُ في دمِ الجنسينِ، تمنحهمْ براءتَهمْ وجثتها

فينتحرونَ كالشَّجرِ النَّحيلْ[2]

([1]) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج1، ص94-95.

([2]) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج1، ص45.

وفي تساؤل لبزيع (كيف تصنع قطرتان من الندى امرأة؟)، تكون الأنثى هي الجواب على هذه الأسئلة الكبرى، وتصير هي الماء اللازم لتشكيل إكسير الحياة والبقاء، والمهمة الصعبة في أن تغدو امرأة شتاء الخير والخصب والحياة، فهي رمز المحبة والسلام، وأقرب ما تكون لليمام الذي يشبه القطن، وهي من الصفاء والعذوبة ما تعجز عنه البحيرات والأنهار، وتغدو الرغبة المطلقة للنوم لاستحضارها في الأحلام، أو المادة الأولى لصناعة الشعر والكلمات، حين يغفو الشاعر على ساعدها، ينسى الموت ولا يفكر إلا في الحياة التي تمنحها أنثاه للكائنات جميعها:

"حينَ أقولُ غادةُ

أقصدُ الماءَ الذي لا بدَّ منهُ

لتصبحَ امرأةٌ شتاءً،

أقصدُ العينينِ والكفينِ،

سحرَ يمامةٍ معصوبةٍ بالقطنِ،

ما لا تستطيعُ بحيرةٌ أن تدَّعيهِ،

الموتَ شوقاً،

شهوتي للنومِ أو للشِّعرِ،

أقصدُ ساعديها

–وهي توشكُ أنْ تطيرَ–

لا اردِّدُ اسمَها

إلا وأنسى من جديدٍ رغبتي في الموتْ"(1)

وعندما يأتي الخريف تستوحش البيوت بغياب الحبيبة الغائبة التي كانت تعطي البيوت ألقاها وشكلها الجميل، فتغدو أكثر رحابة واتساعا، وتصير الثياب أكثر فرحا وسعادة وتتخلص من وجعها وبردها وليلها الطويل؛ لأن الحبيبة سوف ترتديها، وفي لحظة الغياب تلك لهذه الحبيبة الطهر، تكون الكلمات أشبه بالأرامل والثكالى التي تندب حظها عندما لا تقولها تلك الحبيبة، وتصبح لحظة الغياب

---

(1) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج1، ص167-168.

لحظة فضح للوحشة، وتغدو ضمة حبيب آخر يدعي الحب رجوعاً إلى أصل الأشياء، وإلى صدر الحبيب الأول، الذي كان رمزا أيضا للطهر والنقاء والبراءة:

"البيوت ُالتي لا تكونينَ فيها تضيقُ بجدرانِها الموحشهْ

الثياب ُالتي ترتدينَ سواها

تئنُّ من البردْ،

والكلماتُ التي لا تقولينَها

تتجمَّعُ مثلَ الأراملِ حولَ ضريحِ اللغهْ

....

ينبغي أنْ تغيبي

لكي تفضحِي وحشتي

ينبغي أنْ يضمَّكَ شخصٌ سواي

لكي تدركي كمْ أُحبُّكْ ..." [(1)]

ومن نفحات متأخرة من تباريح عروة بن حزام، يقر بزيع أن حبيبته _حين يتقمص دور شاعره القديم_ ليست كباقي النساء، بل هي من طينة أخرى، لأنها النار المصفاة من كل عيب، ومعراج قلبه إلى مكان لا وجود فيه إلا للأنوثة ومتعلقاتها، وهي من الطهارة التي تعلقها المصابيح في بيت الروح الذي لا يصله أحد، ولا يقربه سوى العاشقين:

"عفراءُ ليستْ فتاةً لأعشقها

مثلما يعشقُ الفتيةُ الفتياتْ

هيَ

مسرايَ في مرتقى الطِّينِ،

ناري المصفَّاةُ من كلِّ عيبٍ

ومعراجُ قلبي

إلى سدرةٍ لا يُضاءُ بها

غيرَ زيتِ الأنوثةِ،

([1]) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج1، ص394-395.

أو سورةٍ علَّقَتْها المصابيحُ

في بيتِ روحي الحرامْ"[1]

وفي قصيدة (أني ما زلت أعدو هناك)، يحاول بزيع أن لا يبتعد عن أنثاه الأولى/ الأم، لأنها مصدر الطهر وموئل الأمنيات القديمة، فيرتبط سرير الطفولة عنده بتلك الأشياء التي يحن لها من قداسة وطهارة، لهذا تكثر عنده في هذا المقطع المصطلحات المتعلقة بالقداسة (الملائكة/ الدعاء/ اللون الأبيض/ الصداقة)، فأنثاه هنا حنين للمكان والزمان بما يحملان من ذكرى مقدسة وأفعال لم يدنس ثوبها الطاهر رجس الحياة:

"لم أنتبهْ للدُّعاءِ الذي التفَّ صوتُكِ

من حولهِ

كالملائكةِ البيضِ:

لا تبتعدْ يا بُنيَّ

ولا تنسَ ما عشتَ

أنَّ السَّريرَ الذي انبجستْ منهُ روحكَ

عندَ الولادةِ

ما هو إلا ضريحُكَ عندَ المماتْ

لذا لا تصدِّقْ رخامَ المُدُنْ

لا تُصِخْ للطبولِ

التي تتحالفُ ضوضاؤها

ضدَّ ما يجعلُ القلبَ أرجوحةً

والصداقةَ ملحَ الحياةْ[2]

كما نراه في قصيدة (السراب)، يوازي بين البحر الذي أحب وشكل عنده مكانا للقداسة، والحبيبة التي تتوحد مع البحر بكل صفاته الجميلة، فارتبطت الحبيبة بقداسة الأمكنة التي تعلق بها الشاعر صغيرا وكبيرا، وشكلت ذكرياته البيضاء التي تتجول على سنين عمره المكلوم، فغدت الحبيبة(البحر/ الموج/ البنفسج/ والقمح الذي يفتتح

([1]) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج2، ص805-806.

([2]) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج2، ص671-672.

الحقول/ السحب القتيلة/ المدن الجميلة/ الصنوبر/ وجمالية اكتمال الفصول)، فجمالية هذه الأنثى مستمدة من ذلك كلِّه، وجمالية هذه الأشياء مستمدة من أنثاه التي تشكلت طهراً يوزَّع عليها:

للموجِ في جسدِ الحبيبةِ،

للحبيبةِ وهي تقرأُ طالعَ الأمواجِ،

للصَّدفِ المعلَّقِ في ضفائرِها

أقدِّمُ شاطئينِ منَ البَّنفسجِ حيثما يمضي

ولامرأةٍ توازي القمحَ وهو ينامُ أفتَّتحُ الحقولْ

فتقدمي من بينِ شعرِكِ والمياهْ،

تقدمي السحبَ القتيلةَ في الظَّلامِ

تقدمي المدنَ الجميلةَ وهي تنهضُ،

للبَّنفسجِ أنْ يعرِّشَ فوقَ صدرِكِ،

للصَّنوبرِ أنْ يقلِّدكِ السُّهولْ

ولكِ الخيارُ بأنْ يتمِّمَ خصرك الأمواجَ

أو أنْ ينتهي في الماءِ،

نادي البحرَ يلقِ عصاهُ

نادي الأرضَ تكتملِ الفُصولْ"[1]

2.2.1 المرأة المدنسة (الغواية والشهوة)

في الانتقال للحديث عن المرأة المدنسة أو امرأة الغواية والشهوة عند بزيع، نجد أنها تكونت في المرحلة المتوسطة والمتأخرة من شعره، أي مرحلة النضوج الشعري أو الاكتمال الفكري والذهاب نحو فكرة الشعر نفسها، ويبدو أنَّ رؤية شوقي بأن النساء جميعا هنَّ مثل ورد حبيبة ديك الجن الحمصي، أسهمت في تأخير الزواج عنده، أو جعلته يدور في فلك الشك والريبة من النساء جميعا، أو أنه بدأ ينسلخ من صفات

(1) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج1، ص97-98.

القرية التي كانت تعاوده في بعض الأحيان، ونزع نحو صفات المدينة التي ترى الأنثى مجرد رغبة وشهوة، لا على رقعة الكلمات فقط، وإنما في الممارسة اليومية للحياة.

مع أن أول شهوة تجاه المرأة تشكلت عنده في سني عمره الأولى، في مشهد النساء اللواتي يختلط فوق خدودهن الدمع والكحل، وظلَّت تلك اللحظة مختزلة في الذاكرة حتى أتت أوكلها في سنوات متأخرة من عمره، فكانت أول شهواته المبكرة بعيدة عن الحبر والكلمات، لتخرج بعد حين من ذاكرته إلى فوهة القصيدة، فصارت الشهوة مرتبطة بالموت أو بثوب حداده الأسود، فكان لا بدَّ أن تموت النساء فوق سطح القصيدة، حتى تكتمل الشهوة عنده:

"أوَّلُ ما شاهدتُهُ هنَّ:

نساءٌ غارقاتٌ في السَّوادْ

يتمايلنَ على نعشٍ،

على نعشِ فقيدٍ ما،

وَيَحْنينَ كما الأشجارُ قاماتٍ

تراءتْ لي مراياها

كإكليلٍ من الشَّهوةِ،

أوّلُ ما شاهدتُ كانَ الكُحلَ والدَّمعَ،

لذا لمْ أدرك الرغبةَ

إلا ومضةً

تلمعُ في برِّيَّةِ الموتِ،

أو المرأةَ

إلا جسداً يغرقُ في ثوبِ الحدادْ"[(1)]

ويستمر بزيع في قصيدة (أنا ملك العاشقين الأخير)، في هذه الشهوات التي لا يرى نفسه فيها إلا راكضا خلف ما يتراءى من القبل الشاردة، ولا يطل من خلالها على هذه الموكب الأرضي إلا من خلال الرغبة التي تريه الأشياء كلها شهوة وملذات، ولا

([1]) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج2، ص622-623.

يرتضي الموت أو يتقبله إلا إذا أتاه على هيئة امرأة، فتتكون الحياة لحظتها عنده مجموعة من الشهوات، ويبصر الكون فيها مكانا للرغبة المطلقة:

"أطلُّ على موكبِ الأرضِ

من فجوةٍ في السُّحُبْ

فأبصرهُ سابحاً في مياهِ الأنوثةِ كالنَّهْدِ،

عصفورتانِ تطيرانِ بالقربِ منِّي

كأنَّهما رعشتا امرأةٍ في السَّريرِ،

ولا شكلَ لي

غيرَ ما يتراءى منَ القُبَلِ الشَّاردهْ

لفتاةٍ على وشكِ النَّومِ،

ما كانَ لي أنْ أُصيخَ

إلى صرخةِ الموتِ

لو لمْ يجئني على هيئةِ امرأةٍ

أو أفوِّضَ هذا الجنونَ

إلى رايةٍ

غير سُمِّ الأنوثةِ في الكأسْ"[1]

والعاشقة في قصيدة (أغنية إلى امرأة زرقاء)، التي كانت تشرق من نرجسه وتطلع من وروده التي عتقها في الذكريات، والتي لا تغرب إلا في عينيه، صارت تطفئ الليل كي لا يكون له فيه مكانا ولا لأحزانه التي يريدها أن تنام على ذراعيها، وصارت تسافر في ليل العشق وحيدة دونه، لذلك حاول أن يحاصرها وينتقم منها ويسلب منها نرجسه وبراءته ووروده، وصار يراها مجرد جسد يريد أن يقطف عن قدميه دوار البحر، ويغسل سرته بأمواج رغبته الجامحة، لقد انهارت صورتها أمامه، وصارت مجرد جسد مبتذل لا عاشق له، ولا حبيب لديه، وصار كل من يحاول القرب منها يتراجع نحو حبيبته التي لن تسلم جسدها إلا لحبيبها ضمن نطاق الرباط المقدس:

"يحكى أنَّ امرأةً زرعتني خلفَ الشُّرفاتِ

([1]) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج2، ص684.

وسمتَّني عاشقَها

جعلتني أحملُ سكيناً يتفتَّتُ حينَ أُلامسُ حدَّيْهِ

وسمَّتهُ الشَّعرَ،

فغنيتُ طويلاً:

كانتْ لي عاشقةٌ تشرقُ من نرجستينِ

على هضباتِ الحزنِ

وتغربُ في عينيَّ

وكانتْ تطفئُ في الليلِ أنوثتَها

كي لا تستقبلَ أحزاني

كانتْ لي عاشقةٌ

تذهبُ في أوجِ العشقِ وتنساني

كنتُ أحاصرَها كالرِّملِ

وأقطفُ عن قدميها العاريتينِ دوارَ البحرِ

وأغسلُ عن سُرَّتَها الأمواجْ

لم يمسسَها شجرٌ قطٌّ

ولمْ يعرفها رجلٌ إلا وتراجعَ نحوَ حبيبتهِ.."[1]

وفي قصيدة أخرى يرى بزيع أنَّ العشق استحالة، وأن النساء لا يليق بهن الإخلاص والحب، وهي سمة عامة للنساء جميعا، فصار لذلك يعشق مسافة الشهوة الممنوحة له من قبلهنَّ، فالحبيبة التي يطلبها الآن هي خرافة لا وجود لها، وكذبة ليس مجبرا بأن يصدقها، فليغتنم إذن مسافة الشهوة تلك، وينهي وطره من أي امرأة يصادفها:

"كلُّ امرأةٍ أحبُّها تؤكدُ استحالةَ النِّساءْ

فكلما مشيتُ خطوةً على طريقِ روحها

أعودُ خطوتينِ للوراءْ

وكلما طوَّقتُ خصرَها بساعدي

(1) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج1، ص135.

تراجعتْ إلى الخرافهْ

كأنَّ ما أُحبُّ

ليسَ امرأةً بعينه

... بلْ المسافهْ!"[1]

وفي حواره مع ديك الجن، هذا الذي قتل حبيبته لغدرها وصنع من رماد جسدها كأسا يشرب به خمر الندم، يندم بزيع على تفانيه في العشق لامرأة لا تستحق، ويتحول إلى ديك جنٍّ آخر ينتقم من كل النساء اللواتي حملن الخيانة عنوانا يستدل عليهن به، فبعد أن رأى حبيبته أرقّ من حمامة، وأشفّ من بحيرة، قرر قتلها على الورق، وفوق حبر الكلمات الذي دنسته، بعد أن كان قوانا عذبا لها، أراد أن يقتلها لتصبح كأسا حصريا له، وليحرم الآخرين من رؤية مفاتنها وجسدها البض المتفتح بالشهوة والرغبات، ولحظتها فليمارس معها أنواع الهمجية والوحشية كلها، فليقتلع صدرها من جذوره وليجعله طعاما لرغبته الجامحة، وليأكل جسدها قطعة قطعة وحده دون أن يكون له شريك بجسدها كما عشقها، فهي في دموعه النازلة طهارة الأمس، وفي أوجاعه النازفة، رجس اليوم:

"قتلتُها

"وردُ" التي أحببتُ حتى الموت أن أضمَّها إليَّ

أن أهيمَ في سوادِ شعرِها الطويلْ

وردُ الأرقُّ من حمامةٍ

على النخيلِ

والأشفُّ من بحيرةٍ تشقُّ ليلَ حمصْ..

لكنني قتلتها

لأنَّها تفيضُ عن حاجتها حلاوةً!

لأنني ما عدتُ أستطيعُ أنْ أردَّ

عن فتونِها البهيِّ

([1]) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج1، ص261.

كلَّ هذهِ العيونْ
دخلتُ في متاهةِ الجنونْ
دخلتُ تحتَ الكوكبِ الوحشيِّ
واقتلعتُ صدرَها منَ الجذورِ كي آكلهُ
بمفردي
أنا بمفردي الذي شربتُ هذا الكأسْ
أنا الوحيدُ،
ديكُ الجنِّ،
ديكُ الإنسِ،
ديكُ الجنسِ،
أستطيع أنْ أطيرَ مثلَ جانحينِ
من طهارةٍ
ورجسْ"(1)

وفي قصيدة أخرى يزرع بزيع أشجارا لغياب الحبيبة فوق مساحة الذاكرة الغارقة بالذكرى والحنين، ويؤكد بأن حبيبته التي أحلها في شعره بعد أن التقاها، هي من علمته الشهوة ووضعته على بوابة الغزل الصريح، بعد أن قضى عمرا في عذريته وقصائده الحالمة، فعرته من فوضى الأحلام والبراءة، وأهدته جسدها دون مقابل، وخلصته من أشباح العيب والحرام، التي ظل متمسكا بها طوال حياته الأولى، قبل أن يلتقيها وتقلب عنده الأشياء والأسماء، وتجعل من الجسد القِبلة المطلوبة، ومن الطهارة القُبلة المشتهاة:

"حين التقيتُ بها مصادفةً
قُبيلَ حلولِها في الشِّعرِ
كانتْ (تاءُ) تسبحُ
في مضيقٍ أزرقِ الجريانِ
بينَ الوقتِ واللاوقتِ،

---

(1) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج1، ص264-266.

آنئذٍ رأتني سادراً في الخوفِ،

والرغباتُ حائمةٌ على جسدي

كما تتحلَّقُ الأمواجُ حولَ محاجرِ الغرقى

فعرتني منَ الفوضى

وأهدتني نعاساً فصَّلته

على مقاسِ جمالها

كما تشذِّبُ وحشتي من فائضِ

الأشباحْ"[1]

وفي قصيدة أخرى تصبح الحبيبة المعصية المرتكبة والطريق إلى الخروج من الجنة، وتتعرض لتناقض في الأفعال والتصرفات، فهي أمٌّ في الصباح طهارة وقداسة، وذئبة الشهوة والرغبة في الليل، فهي تزاوج بين الأضداد، وتناقض بين الأشياء، وهي الحيرة المقلقة، التي يتمنى الشاعر أن تمر على عطشه وتنقذه من شهوته التي اكتسبها منها في ليل الرغبات، معلنا رغبته التخلص منها، والذهاب إلى المستقبل دون ماضيه الملطخ بالعار والرجس:

"أنتِ معصيتي وإذعاني،

جحودي وامتثالي،

رقتي وفظاظتي،

شفافةٌ كالذِّكرياتِ وصلبةٌ كالماءِ،

أمٌّ في الصَّباحِ

وذئبةٌ في الليلِ،

أنتِ تزاوُجُ الأشياءِ مع أضدادِها

وتطلُّعٌ نحوَ الجمالِ الصِّرفِ

وهو يخضُّني كبحيرةٍ منْ أسئلهْ

مري على عطشِي

([1]) بزيع، شوقي، (2007)، صراخ الأشجار، الطبعة الأولى، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ص116-117.

لكي أجري إلى ماءٍ يحرِّرُ شهوتي منِّي

ويحملني إليكِ غداً بلا ماضٍ

وأوديةً يجانبُها النَّحيبُ

... وأخيلهْ"[1]

وها هو يتمنى العودة إلى جماله الأول وطهارة الطفولة التي فقدها، ويتمنى أن يتخلص من حاضره الذي لطخته أنثاه بالإثم، وهو يحتاج في لحظة العودة تلك إلى معجزة إلهية تعود بها بكرا دون آثام، مستحضرا قصَّة يوسف –عليه السلام– مع زليخة، وقد استطاع هنا أن يفضح درب الإثم اللعين، وحبل كيده الشديد، ليستدير إلى الطهر الذي يسكنه، وهذه حالة تكرر عند كثير من الشعراء، مع تحفظنا على أن تعطى المرأة الغواية بصورتها التّامة الكاملة، لأن الرجال ليسوا بريئين تماما من شرك الغواية، ومن آثامها العديدة:

"عدتُ منْ لُجَّةِ البئرِ

كي لا أعودَ إلى البئرِ ثانيةً،

غيرَ أنَّ فحيحَ الأنوثةِ يشتدُّ

حولَ خناقي

وجسمي ضعيفُ

كانَ لا بدَّ أنْ ينقذَ اللهُ

صورتَهُ فيَّ

فلما هممتُ

وهمَّتْ

تدلت مراياهُ منْ خشبِ السَّقفِ

حتَّى حسبتُ بأنِّي أعانقُ نفسي

وأنَّ زليخةَ ليستْ سوى

صرخةِ الإثمِ في داخلي

فاستدرتُ إلى الخلفِ

([1]) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج2، ص471–472.

أعدو وراءَ جمالي

ويعدو ورائي نباحُ الدماءِ المخيفُ!"(1)

وفي مقطوعة أخرى يصبح العشق عنده رغبة في الجنس، ويصير ما يقلقه في التجربة العشقية، كيف سيحصل على هذه القبلات الحارة من حبيبته، لأنه لا يرى من جسد المرأة إلا النصف الخائن، فكل النساء عنده متهمات حتى يثبت غير ذلك، وجميعهن خائنات وأن ثبت العكس له:

"لا يلفتُني في العشقِ

إلا ما يلي القبلةَ من شوكٍ

ولا يَظْهَرُ لي من جسدِ المرأةِ إلاَّ نصفُهُ الخائنُ

كلُّ امرأةٍ (وردٌ) إلى أنْ يَثْبُتَ العكسْ"(2)

ومن الملاحظ أن الجانب المدنس الذي شاع بين الشعراء صورة نصفيّة للمرأة الغائبة عن تشكيل النص قد غشي تجربة بزيع الشعرية، فغطى مساحة واسعة منها، في حين لا يعني هذا أنه تنازل عن صورة شعره الحالمة في امرأة تُغيِّر الدنيا وترسم على أطراف خلجانها الحياة الباسمة فتمنح الرياحين لرجالها قبل أطفالها ونسائها، ومن طريف هذا المشهد أنه يمتلك تجارب واسعة في هذا المضمار أظهرت البعد الجسدي للمرأة والذي حاول إخفاءه كثير من الشعراء تحت قوائم الممنوع في أشعارهم، ولذلك يسجل له هذه الجرأة وهذه المسافة المقطوعة نحو كشف الذات لتكتمل التجربة عند المتلقي كما هي في نفس المبدع.

3.1 الشهادة والمقاومة

احتل موضوع الشهادة والشهداء حيزا كبيرا في شعر الشعراء اللبنانيين، أو ما عرف بشعراء المقاومة اللبنانية نتيجة لتعرض لبنان لحروب كثيرة من قبل الكيان الصهيوني، ونتيجة أيضا لما شهده لبنان من اقتتال داخلي بين الطوائف المتعددة،

---

(1) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج2، ص504-505.

(2) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج2، ص460.

الأمر الذي حفز الشعراء لمجابهة العدوان الخارجي بالقصائد الحماسية التي تثير العزائم، وتستفز الروح للمقاومة والصمود.

وعلى الصعيد الآخر ركز الشعراء على شهداء التفجيرات، وتمجيد الأبطال الذين تصدوا بأعمارهم لآلة القتل والدمار، فظهر شعراء متميزون يحملون ذلك الهم، حيث عدَّ هؤلاء الشعراء[1]، شعر المقاومة، وهم يطلون على تجربة شعراء المقاومة الفلسطينية رفضا للواقع، وإيمانا بالقدرة على تغييره، وتعبيرا عن الألم، وغضبا عارما ضدّ صور القمع والاضطهاد والاستلاب.. وأملا في استشراف حياة أخرى [2].

فقاموا يعلون من قيمة الاستشهاد والمقاومة ورفض الخنوع والخضوع، "وقد واكب الشعر العربي كلّ هذه الأحداث وأبرزها بصورةٍ واضحةٍ لا زيف فيها ولا غموض، حتّى أصبح سجلاً حافلاً بالأحداث والتطورات، فضلاً عن ملاحقة تطوّر هذا الشعر شكلاً ومضموناً، بل إنّه كان وما يزال يشخّص الداء ويصف الدّواء، ويذود عن هذه الأمّة، يُوعّيها ويستنهضها ويشجّعها، ويرسمُ آمالها، ويقودُها إلى شاطئ الأمان والخلاص والنجاح والتقدُّم"[3]. فقالوا بقصائدهم ما لم تستطع أن تقوله البنادق التي تخاذلت عن دورها في فترات من الزمن، وكانوا ينظرون للشعر بأنه "الخبز اليومي للمقاومة"[4]، وحيث إن الشاعر لا يفترق عن الثائر في ثورته ونزقه وخروجه على الظلم والاستبداد، وهو الرائي لأحلام الأمة ومستقبلها البهي، وجد هؤلاء الشعراء الجنوبيون بأن "الشعر

---

(1) من أهم شعراء الجنوب والمقاومة إضافة إلى شوقي بزيع، محمد علي شمس الدين، وحسن العبدالله، وعباس بيضون.

(2) انظر إلى: الخطيب، أحمد موسى، (2009)، وهج القصيد: دراسات في الشعر العربي المقاوم، الطبعة الأولى، منشورات البحث العلمي، جامعة البتراء، عمان، ص51.

(3) عطوات، محمد عبدالله. (1998م). الاتجاهات الوطنية في الشعر الفلسطيني المعاصر من 1918م إلى 1968م، الطبعة الأولى، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ص259.

(4) العطار، نجاح، (1975)، من أدب المقاومة الفلسطينية، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، العدد 195، ص18.

والثورة واحد، الثورة فعلٌ برؤيا.. والشعرُ رؤيا بفعل.. معًا يوقظان الحاضر، ويقودانه إلى عناق ما يأتي"[1].

وقد رسم شعراء المقاومة اللبنانية مسارا جديدا ومختلفا لشعر المقاومة، بعيدا عن المباشرة والصورة النمطية؛ "لأنّ الخطاب الأدبي– عمومًا– خطابٌ رمزي في الاعتبار الأول، فهو رمزي في محصلته النهائية، ورمزيّ- أيضًا - في حلقاته الجزئية النامية، أي أنه جهد تعبيري يحتشد بالدلالات الرمزية التي تتفاوت حيوية وفرادة من شاعر إلى آخر"[2]، و"شكلت دماء الشهداء فجر نضالها وضحاه، وكان من حق دمهم على الإبداع أن يرد على نبعه وأن يكتب فيها قصائد لها من دمهم الأرجوان، ومن عطر حضورهم رؤى جديدة ولغة عالية، وإيقاع جديد، كان على الشعراء– وقد فعل ذلك الكثيرون منهم– أن يوقدوا جمرة الإبداع بوجدهم، وأن يغذّوا حركة الحداثة الشعرية وعروق الكلام ببهجة الموت الصعب/ الموت الاختيار عند الشهداء؛ وكان عليهم أن يظل خلود الشهيد عنوان قصائدهم حتى يرى الأحياء، وهم مؤمنون بأنهم ميتون، أن للموت صورة أخرى كريمة عزيزة هي أبعد من مجرد الرحيل؛ بل هي الحياة نفسها تبعث من جديد"[3].

لقد سكنت المقاومة وسكن الجنوب أفئدة الشعراء اللبنانيين قبل كلماتهم، وصار التعبير الفني عندهم أكثر صدقا بفعل ممارسة المقاومة أحيانا كواقع ثوري ونمطي حياتي، فشارك الشعراء الناس آلامهم وهمومهم وموتهم وصبرهم وحزنهم النبيل، "وصار التعبير عن المقاومة في الأدب همّاً أدبيا لدى الجميع، وإن ظلَّ، من حيث النوع، أدب الكتاب الفلسطينيين في الأرض المحتلة هو الأرفع، وصاحب التأثير الأنفذ، والنموذج

---

(1) النابلسي، شاكر، (1987)، مجنون التراب، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص72.

(2) العلاق، علي جعفر، (1989)، الشاعر العربي الحديث: رموزه وأساطيره الشخصية، الطبعة الأولى، مهرجان المربد الشعري التاسع، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ص75.

(3) الكركي، خالد، (1998)، حماسة الشهداء: رؤية الشهادة والشهيد في الشعر العربي الحديث، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت، ص19–20.

الذي يُقلَّد ولا يُقلِّد، وظل في كل الأحوال هو المُستلهم، وهو الخميرة التي ستشيع النسغ الخميري في العجين كله، ليكون منه هذا الخبز المقدس لأدب المقاومة العربي كله"[1].

ولم يكن بزيع بعيدا عن هذا كلِّه، بل كان جزءا مهما ورئيسا في مرحلة التحولات تلك، فهو ابن الجنوب، والجنوب يسكنه في كل حركاته وسكناته ومن تراب الجنوب عجن طينة شعره الأولى، وصوره الشعرية تخرج من أرض الجنوب الطاهرة، وتعود إليه بعد اكتمالها شعرا وقصائد وأغانيا، فهو امتداد الجنوب أرضا وأناسا، وهو امتداد ينابيعه وقراه ومواجع أهله البسطاء، وهو صورة الشهداء ونداءاتهم الحارة بالنصر والشهادة، "فمن جوف تلك الأودية المعتمة خرج أكثر من ينبوع ليترأس المشهد المائي الذي يبدأ من (عين التينة) في الشرق لينتهي عند نبع (العزية) الذي ترعرع الأطفال على ضفافه، قبل أن تحوّل الطائرات الإسرائيلية المغيرة دمهم المراق إلى أغنية جنوبية خالدة"[2]. هكذا كان شوقي بزيع يرى الجنوب وشهداءه.

وهو يرى الشهداء كلهم أقارب وأحبة، حتى وإن كان لا يعرفهم بالشكل والملامح والقرب، حيث يقول بأنَّ "أجمل المراثي التي كتبتها عن أناس لا أعرفهم، هذا أيضاً له علاقة بالمتخيل، المعرفة حجاب، مثل المعاصرة، عندما تعرف شخصاً ترى ذلك الجزء غير الشاعري في شخصيته وقد يكون هناك نوع من الكيمياء السلبية بينك وبينه. قد تتأثر سلباً أو إيجاباً بمعطيات شخصية، ولكن هؤلاء الشهداء الذين كتبت عنهم ولا أعرفهم، كانوا بالنسبة إليَّ أشبه بأبطال الأساطير وكانوا مُثُلاً مجردة بالمطلق، لذا استطاع الشعر أن يحييهم بهذه النضارة. لم أعرف حسن الحايك على الإطلاق ولكن الصورة التي نشرتها جريدة (النهار)، العام 1973 عند سقوطه وكان قد أصيب برصاصة في صدره أطلقها الضابط الذي كان يقود الشرطة اللبنانية، وملامح وجهه وهو يسقط والتي فيها كل تعب الجنوب وألمه وغضبه وترابه، كل ذلك جعلني أتساءل :أين أنا"[3].

---

(1) العطار، نجاح، (1975)، من أدب المقاومة الفلسطينية، ص17-18.

(2) مقابلة شخصيَّة مع الشَّاعر، عمَّان، يوم الثُّلاثاء، 2013/11/26.

(3) جابر، كامل، (2009)، لقاء مع الشاعر، جريدة الرأي الكويتية، العدد 10988، أغسطس، بيروت، ص20.

ومن أسئلته تلك صوَّر بزيع الشهادة بأنها القيمة الكبرى والغاية السامية لكل إنسان، وصوَّر الشهيد بأنَّه أداة التغيير على الأرض، وبأنه الأسطورة التي ستغير وجه الواقع، وترسم الحقيقة المطلقة، وهو الذي سيعيد ترتيب الأشياء والأسماء والوجوه، ويعيد الحق المسلوب، ويعيد رسم خريطة الأوطان.

1.3.1 الشهيد الأسطورة

لقد رأى بزيع الشهيد –كما أسلفنا– بأنه المخلص والرائي الذي سينقذ الأوطان والأطفال والمستقبل، لهذا ركز في بداية تجربته الشعرية وفي الدواوين الأولى له على الشهادة والشهيد والمقاومة، وكان ذلك هاجسا يسكنه ويسيِّر طريقة واتجاه شعره، فها هو في قصيدة (زعموا أن صباحا كان)، من ديوان (الرحيل إلى شمس يثرب)، ينثر صورة الطفل أيمن –الذي كان في الرابعة من عمره واستشهد أثناء قصف الطيران الإسرائيلي لقرية العزية الجنوبية– ينثرها بنشيج أسطوري لافت يرى من خلال هذا النشيج الذي تتحشرج به حنجرته، الطفل أيمن حارسا للصباحات التي تتشكل من وجوه الشهداء، وسادنا للتراب الأرض الذي يحتضن أجسادهم الطاهرة، ومغنيا يطوف على القرى الجنوبية يغني أغنيته لدم يتفتح تحت جناح سنونوة في الريح، ويهدي زنابقه لأطفال فلسطين، في إشارة بأن الدم واحد، والجرح واحد، والعدو واحد، وهو وإن كان طفلا ولكنه على قدرة وعزم بأن يقطف قرص الشمس البعيدة، يتعلم المقاومة والحياة من أبيه الذي يطارد موج البحر، وأمه التي ما زال عندها القدرة والعزيمة أن تغزل له ثوبين، وتلبسه تلك الأثواب يوم العيد، ويوم العيد عنده هو يوم الاستشهاد والالتحاق بقوافل شهداء الجنوب الأبرار، وإن استشهد لكنه لم يمت، وسيبقى مع أهله يشاركهم الأعياد والانتصارات:

"زعموا أنَّ صباحاً كانْ

زعموا أنَّ تُراباً كانْ

ورياحاً تزحفُ خلفَ الموتى المختفينَ

بغيرِ دُخانْ

ذهبَ الطفلُ يُغنِّي

لدمٍ يتفتَّحُ تحتَ جناحِ سنونوةٍ في الرِّيحِ

ويهدي زنبقتينِ لأطفالِ فلسطينْ

ولشتلةِ تبغٍ

تزهرُ في جرحِ جنوبيينْ

ويغنِّي:

الشَّمسُ بعيدهْ

لكنِّي سأغافلُ قُرصَ الشمسِ

وأقطفهُ

والبحرُ بعيدْ

لكنَّ أبي سيطاردُ موجَ البحرِ

وأمي ستطرِّزُ لي ثوبينِ وتُلبسني

حينَ يجيءُ العيدْ"[1]

وفي قصيدة (العائد)، من ديوان (أغنيات حب على نهر الليطاني)، يرى بزيع الشهيد علي بزيع، الذي صوره بصورة اختلط فيها الأسطوري بالديني، حيث الشهيد مروض القمح العنيد، وجنازته تمشي الهوينا، والقلوب قبل الأكف ترفعها وتخفيها عن عيون الأعداء، وتنقلها إلى مكان غامض لا يسدل عليه، وكأنها تنذرها ليوم النصر الموعود، فهو شهيد جنوبي خالص، كوفيات أهله الجنوبيين مصبوغة بجبينه المثلوم، وقميصه نُذِرَ أيضا ليشفي عيون نساء الجنوب من العمى الذي أصابهن من شدة البكاء على أبنائهنَّ الشهداء، وعلى الأرض الضحية، وهو الذي تعشِّب الأيام من دمه البهيِّ، وهو الذي يعيد الحياة إلى سيرتها، والشمس إلى دورتها بعد أن هوت؛ لذلك لا يليق به إلا أن يلف في علم بلاده الممزق من الجراحات، وأن تتبعه رياحين وورود الجنوب وأشجاره التي ظل وفيا ومخلصا لها حتى قضى من دونها شهيدا:

"تمشي جنازتُهُ الهوينا،

ثُمَّ ترفعُها الأكفُّ إلى مكانٍ غامضٍ

تمشي ويدفعُها الدويْ

([1]) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج1، ص143.

يمشي جنوبيونَ خلفَ النَّعشِ،

كوفيَّاتُهُمْ مصبوغةٌ بجبينهِ المثلومِ..

تتبعهم يدا امرأةٍ،

تشمُّ قميصَهُ

وتعشِّبُ الأيامَ منْ دمهِ البهيِّ

هو الجنوبيُّ الشَّهيدُ،

مروِّضُ القمحِ العنيدُ

يعودُ نحوَ الأرضِ

ملفوفاً بكيسِ الرَّملِ والعلمِ الممزَّقِ،

أفسحوا لخُطى عليْ

لقوامهِ الممشوقِ وهو يشفُّ حتَّى الموتِ،

للوجهِ المضرَّجِ بالنُّعاسِ الشَّاعريْ

يمشي وتتبعُهُ رياحينٌ

ويغمرُ وجهَهُ خفرٌ طريْ"[1]

وهو القادم من تغريبة الدنيا، ومن جانبها المظلم والوحشي، يجرجر أبيات شعره المخلَّعة كما بيوته التي خلعتها الريح والحرب، وآبار وطنه التي ملئت على مدار سنوات طويلة بدم الشهداء وغصون التين التي قطعتها ودمرتها آلة الحرب الصهيونية، فتتحول سنوات العذاب تلك في يديه ثيرانا ينهرها ويضربها بسوط عزيمته تحت النهارات التي تشكلت بكفاحه ونضاله المستمر للغزاة:

"رأى عليّاً مقبلاً

في الجانبِ الفحميِّ

من تغريبةِ الدُّنيا،

يجرُّ على مدى عينيهِ بيتاً منْ عتابا

خلَّعتهُ الرِّيحُ

أو بئراً من السَّنواتِ مملوءاً دماً

([1]) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج1، ص218-219.

وغصونَ تينْ

ورأى محاريثاً تخوّضُ في ظلامِ يديهِ،

يدفعُها

وينهرُ تحتَ قرصِ الشَّمسِ ثيرانَ السِّنينْ"[(1)]

وفي تذكُّره للشهيد (وليد صعب)، في قصيدة (أذكر نبتة الجنون فوق صدره)، يرى بزيع الشهيد مسرعا نحو الموت، عجولا للقاء الأعداء، غير آبه بالموت والرصاص، تتبعه ذكريات أعوامه السبعة والعشرين، ويمرُّ سريعا من خلال أشجار لبنان الحزينة، وأرزه الصامد والعصي على الموت، وفي تلك اللحظة يختزل الوطن كله في عيون هذا الشهيد قطعة من بكاء، ويكون اللقاء بالموت أشبه بالحنين للقاء الأحبة بعد طول انتظار، ليصبح الموت من أجل البلاد والشجر والأشياء الجميلة التي عاشها، والأيام الجميلة التي يصنعها من أجل الآخرين، ومن أجل لبنان جميلا محررا من الأعداء، يصبح موتا مشتهى وغاية كل الأحلام:

"مضى وليدٌ مسرعاً

تتبعهُ أعوامه السبعةَ والعشرونَ،

وهو ينهبُ الأشجارَ

نحو الرَّمقِ الأخيرِ من حنينهِ

وفي عيونهِ البلادُ كلُّها تلوحُ

مثلَ قطعةٍ منَ البُكاءْ"[(2)]

وفي رثائه للزعيم الدُّرزي (كمال جنبلاط)، من قصيدة (جبل الباروك)، يرى الشهادة عبق أوجاع على المناديل، وأقمار أحلام على المواويل، ويرى لبنان أرضا للخسارة والفقد، ويراه عاجزا عن ولادة شخص آخر بقامة جنبلاط يرجع للناس خساراتهم لأحبتهم وأوطانهم، حيث كان الشهيد هو المدافع عن حرية الناس التي سلبت،

([1]) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج1، ص219-220.

([2]) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج1، ص148.

والساعي لإرجاعها بعد أن كاد قنديلها أن يحتضر، ويجف ما به من زيت يوقد للأجيال القادمة دروب النور والحق والحرية:

"أرضَ الخسارةِ يا لبنانُ هلْ رجلٌ يعيدُ للنَّاسِ بعدَ اليومِ ما خسرُوا

كانَ المُدافعَ عنْ حرِّيَّةٍ سُلِبتْ وراحَ قنديلُها في الأفقِ يُحتَضرُ

على المناديلِ منْ أوجاعِهِ عبقٌ وفي المواويلِ منْ أحلامهِ قمرُ"[(1)]

وفي قصيدة (خلود تنجح في امتحان الموت)، تسطر الأنثى تضحياتها في مقاومة الأعداء وتمضي شهيدة دفاعا عن الأرض والذكريات، وتجمع فيها في تلك اللحظة الهاربة من سيرة الهوان والذل، صفات لا تتهيأ إلا لها، فهي قمحية العينيين، تضبط الأزهار عقارب ساعتها على إيقاع مشيتها، والصباح يتكئ على ابتسامتها التي ترسم ملامح الوطن، وهي أنثى مختلفة بموتها ومماتها؛ لأنها من قصاصات الغيوم التي تظلل لبنان، ومن ثغاء النبع في وديان الجنوب، والدفلى يخجل من النظر إليها لما لها من قداسة وحضور وموقف، لم يتحقق لكثير من الرجال الذين أطاعوا رومهم، وباعوا روحهم:

"كانتْ خلودُ صبيَّةً قمحيَّةَ العينينِ

يضبطُ عقربُ الأزهارِ

ساعتَهُ

على إيقاعِ مشْيتها،

ويتكئُ الصباحُ على ابتسامتِها

إذا ابتسمتْ،

ولا يتجرأُ الدُّفلى على التَّحديقِ

في فمها المراهقِ

وهو يمعنُ في تفتُّحهِ،

وما كانتْ لتحلمَ أنْ تكونَ

وقد تماهتْ مع تظاهرةِ العناصرِ

([1]) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج2، ص759.

غيرَ ما كانَتْهُ:

أنثىً من قُصاصاتِ الغيومِ

ومنْ ثُغاءِ النَّبعِ في الوديانْ"[1]

ويمضي الشهيد في صورته الأسطورية عند بزيع في قصيدة (الصوت)، بعينين مطبقتين على الرياحين والورد الناجي من العدوان والقصف، وتتصل عيناه مع عيون العابرين من أسلافه المجاهدين، فهو امتداد طبيعي لنهر الشهادة الخالد، ووريث شرعي لعيون الشهداء الغابرين ووجوهم، كفوفه نهر من حنطة لبنان المعتقة بالوجد والوجع، وهو طريق العابرين لموتهم، والقانعين به أيضا، لذلك فهو النموذج الحي في الممات الذي يستعدي أن تتعبه أشجار البرتقال والزيتون، وليس الناس فقط:

"يمضي،

وعيناهُ على الرَّيحانِ مطبقتانِ،

تتصلانِ بالشَّجرِ العظيمِ لغابةِ الأسلافِ،

نهرا حنطةٍ كفَّاهُ،

والزيتونُ يتبعُهُ

وزهرُ البرتقالْ"[2]

والشهداء عند بزيع أيضا في (قصيدة تغريبة)، من ديوان قصائد حب، هؤلاء الذين يسافرون وقد أودعوا حنينهم وتركوا أرواحهم ترعى بيوت أحبتهم وذكرياتهم في غيابهم، لتكون تلك الروح مددا لهم وعونا على الصبر وتحمل الأوجاع، وبهذا يغدو الشهداء ملهمين لهم ومصدرا لحكاياهم في مساءات الوجع التي يعانون، وتغدو وجوههم أقواس نصر من الماضي، وأصابعهم سهام ترد الأعداء وتزرع الأمل، وهو متعلقون بالأشجار التي يضيء خبَّازها نعاسهم ويجعلهم متيقظين دائما لرد كيد الأعداء:

"تركوا نوافذَهُمْ على شرفاتِهِمْ

([1]) بزيع، شوقي، (2007)، لا شيء من كلِّ هذا، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ص75-76.

([2]) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج1، ص324.

ترعى غزالَ الذِّكرياتِ
وأودعوا حبقَ البيوتِ حنينَهم
ومضُوا
كأنَّ وجوههم قوسٌ من الماضي
وأيديهمْ سهامُ
غرباءُ مزروعون كالخبَّازِ
في أحواضِ غصَّتهمْ
تشيعهم أغانيهم إلى غربٍ
يضيءُ نعاسَهم ليلاً
ويرشدهم غمامُ"(1)

2.3.1 الشهيد مصدر الانتصار

وفي صور أخرى من قصائده يرى بزيع الشهيد أنه مصدر الانتصارات وأنَّ موته لحظة الحقيقة التي تبشر بالفجر القادم والحرية المطلوبة، فهو يراه إذ تمشي جنازته في قرى الجنوب التي رواها بدمه الزكي، وفي أي جنوب في الأرض، أو أي وطن مستباح، المحرر والمخلص وباعث الأمل المفقود، وأشياؤه لا تخشى الموت والنيران والحرب، فتستلقي يماماته بالقرب من خط النار، ويستعيد الوطن في لحظة عابرة، يدور فيها شريط الذكريات مع أصحاب الطفولة، حيث كان الشهيد وأقرانه أطفالا ما انتظروا هدهدا يأتي لهم من المجهول بالأنباء، بل كانوا يرتبون أحلامهم كما يشاءون، فيرى الشهيد نفسه في تلك اللحظة مصدر عودة لتلك الذكريات، والمضحي من أجل أصدقاء الطفولة ليعيشوا مستقبلا أحلى، ورأى نفسه مخلصا أيضا للفلاحين المنسين من ذاكرة الأيام والحكومات المركزية، فهو قلب السنديان الذي قصفته الريح، وهو أصداء الاستغاثات التي تطلقها أودية لبنان المتشحة بالسواد والحداد، وهو في ذلك كله الأمل المرتجى والمسيح المخلص:

---

(1) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، الجزء الثاني، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص550-551.

"تمشي جنازتُهُ الهوينى

في جنوبٍ ما،

وقُربَ تدفُّقِ النيرانِ تستلقي يمامتُهُ المريضةُ،

لمْ يَعُدْ سرَّاً بأنَّ العمرَ ولَّى..

والحياةُ تلألأتْ مثلَ النُّجومِ

على

شريطِ

الذكرياتْ،

رأى عليٌّ نفسَهُ طفلاً،

يحومُ على بحيرةِ روحهِ موجٌ

لفلَّاحينَ منسيينَ،

أبصرَ سندياناً قصَّفتهُ الرِّيحُ

يركضُ في الهواءِ الطَّلقِ،

أصداءَ استغاثاتٍ لأوديةٍ يحاصرُها الحدادُ"[1]

وها هو يطلُّ من نافذة السيارة التي تنقله إلى قبره، فيرى نفسه نقطة البداية في الخلاص من العدو، وطريقا تمشي فيه الأجيال القادمة، وجسرا لأقدام العابرين نحو انتصاراتهم، يرى ذلك ويرى قرى وطنه تمرُّ سريعا من أمام عينيه، ويرى البيوت تكاد تجن لفقده، والزيت الذي يسيل في أوردة الزيتون التي مات من أجل أن يظل ورقه أخضر، تكاد تجف وتذبل، والوطن كله شاخص يرقبه ويودعه، والنساء لا يجرؤن على المسير في جنازته وجنازة وطنه المقهور بل يكتفين بمراقبتها من خلف تينة مهجورة حاسرات الرؤوس، رأى هذا كله، فأيقن لحظة ذاك جدوى موته من أجل تلك الأشياء، ومن أجل قيمة الحياة التي يعيشها ميتا، ويعيشها الآخرون أحياء:

"أطلَّ من نافذة السَّيارة التي تقلُّه

إلى مكان موته

رأى القرى تمرُّ من أمامه بسرعة

([1]) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج1، ص219-220.

وتختفي،

البيوت أوشكت على الجنونْ

أبصر الزيت الذي يسيل

في أوردة الزيتون،

عين الوطن المسمَّرهْ

على السواد

والنسوة اللواتي سرن حاسراتِ الرأسَ

خلف تينة مهجَّرهْ[1]

وفي قصيدة (قانا الجليل)، يغدو الخلاص جماعيا، فتتوسع دائرة الاستشهاد من الفرد إلى الجماعة، ويصبح الموت غاية الناس كلهم، فيقف الفرد/المجموع، صفا واحداً يدافعون عن الحطام الصلب للأحلام والأماني، فيسندون بعضهم بعضا كما القنطرة، ليحملوا بتراكم تضحياتهم قدم الصباح الذي يحاولون صنعه للأجيال القادمة، وفي تلك اللحظة لا يبقى من أشواقهم وأصواتهم إلا الذبالة الأخيرة والرمق الأخير وإلا حفيف صمت يحاول أن يحفر وجوده في رئة السماء الشاغرة، والتي يحاولوا أن يجدوا مكانا لهم فيها:

"ويدافعونَ عنْ الحطامِ الصَّلبِ للأحلامِ،

يُسندُ بعضَهمْ بعضاً كقنطرةٍ

لتنهضَ فوقهمْ

قَدَمُ الصَّباحِ العاثرهْ

لمْ تبقَ من أشواقِهمْ إلا ذبالتُها

ومنْ أصواتِهمْ إلا حفيفَ الصَّمتِ

يدفنُ رأسَهُ كالخلْدِ

في رئةِ السَّماءِ الشَّاغرهْ"[2]

([1]) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج1، ص149.

([2]) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج2، ص740-741.

وفي قصيدة (عبد الأمير عبدالله يعود إلى بنت جبيل)، لا يحتاج بزيع دليلا ليعرف ملامح الشهداء، ولم يشتبه دمعهم عليه رغم كثرة الدماء، فالشهداء لون لا يخفى، ورائحة يسدل عليها وأن اشتدت الريح، ولم يستعن بشيء لمعرفتهم والتأكد منهم، إلا بصوت الأغاني التي تخلد بطولاتهم، وتحكي عن وفاء عروقهم للنبع، واستدل عليهم أيضا بظمأ الظهيرة فوق غصاتهم التي لم يجدوا لها شفاء إلا الموت، كما استدل عليهم بعلامات السجود فوق جباههم، فهم مؤمنون وأصحاب صلة بالله، وثقة بنصره الذي سيأتي ولو بعد حين، وها هم يتربعون كالأنبياء فوق العصور كلها، يقودون الناس للنصر والفجر المنتظر، فتتبعهم المآذن والآيات والرايات والقرى الحزينة، والغضب المرابط والنامي في الصدور:

"لمْ يشتبِهْ دمهُمْ عليَّ
ولمْ يدلَّ على ملامحهمْ دليلٌ
غيرَ ما رَوَتِ الأغاني
عنْ وفاءِ عروقهمْ بعهودِها للنَّبعِ،
أو ما سالَ منْ ظمأ الظهيرةِ
فوقَ غصَّتهمْ
وما حفرَ السُّجودُ على الجبينْ
ماءٌ وطينْ
هو كلُّ حصَّتهمْ من الدُّنيا
التي حملوا جنازتَها على أكتافهمْ
وتربَّعوا كالأنبياءِ
على العصورْ
يمشونَ في فجرٍ يفوقُ الوصفَ
نحوَ الانتصارِ،
وخلفهمْ تمشي المآذنُ
والقرى الزَرقاءُ
والرَّاياتُ

والآياتُ

والغضبُ المرابطُ في الصُّدورْ "[1]

وفي قصيدة (الصوت)، تنادي على الشهيد بلال فحص ورفاقه دالية رعاها في صباه وغابت في ممرات روحه واستقرت في وجدانه، وتتوسل إليه الطرقات التي سلكها وهو يرعى القطعان، قبل قدوم الموت، أن يعود ليخلصها من العذابات والجراح، وتتمنى أن تكون معه في جنته التي نالها بالاستشهاد، لكي تبايعه ملكا لكل الكائنات، وتلم عن أهدابه عباد الشمس الذي ضيع دربه وطريقه وبوصلته وشمسه لما رحل عنه الشهداء وبقي وحيدا لا حامي له ولا نصير:

"خُذنِي مَعَكْ!

نادتْهُ داليةٌ تعرِّشُ في ضواحي روحهِ

وتوسَّلتهُ مساربُ القطعانِ في الوديانِ

صارخةً بأعلى صوتِها: خذنا معكْ

يا ليتنا كنَّا معكْ

لنبايعكْ

ملكاً على عرشِ الحصى،

ونلمَّ عن أهدابِكِ العمياءِ عبَّاداً أضاعَ الشَّمسَ

لمَّا ضيَّعكْ"[2]

وفي قصيدة (الغائب)، تستجدي الأمهات ويستجدي الوطن عودة الشهيد الغائب المخلص، الذي سيجلب النصر والأفراح، فوقت رجوعه قد حان ليحرس نجوم السماء من الانهيار والسقوط، ويحمي السلالات القادمة من الاندثار؛ لأنه الشاهد والشهيد الذي يعود كل مرة كطائر الفينيق وينبعث من رماد الموت ليجلب النصر لأهله ومريديه، وليطهر أرواحهم من الرجس، لأنه الطهارة التي تلتف حول القدس، وهو الضوء المتبقي من أمجاد الأندلس:

"إنَّهُ وقتُهُ سيِّدي،

([1]) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج2، ص853-854.

([2]) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج1، ص325.

باريُ الرَّعدِ،

حارسُ جمرِ السَّماواتِ في وضحِ الليلِ،

حاملُ نارِ السُّلالةِ في كفِّهِ المُرتعشْ

شاهدي وشهيدي،

الذي يمَّحي ثم ينهضُ ثانيةً

كي يطهِّرَ روحي من الرِّجسِ

منحنياً مثلَ حرفٍ على صخرةِ القُدسِ،

مستوحشاً مثل ضوءٍ على قُبَّةِ الأندلسْ"[1]

وفي قصيدة (في الشمس كالأنبياء)، يغدو الشهيد بأكثر من صورة يتكاثر وينسلخ من ذاته إلى ذوات متعددة تسدُّ المداخل والمنافذ في وجوه الأعداء، وهو مملكة من الصبر والتحمل، ومثال للتضحيات يقتدي به كل الشهداء والجرحى، ومصدر الديمومة والخضرة والإشراق، ومكان التجدد الذي يصنع الأمل والمستقبل، وهو مصدر الانتصار على الأحزان والجراحات والآلام:

"تكاثرتُ حتى سددتُ المنافذَ

ثم احتوتني الإصابةُ حتَّى تجمَّعتُ

واقتادني السَّيلُ مثلَ الحصى في عيونِ الرجالْ

هذا آوانُ القطافِ

انظروا في يديكُمْ،

سأورقُ بينَ الأصابعِ سلطانَ عصرِ الدموعِ،

أنا المملكهْ

وكلُّ الجراحِ الرَّعايا

على جبهةٍ عرضُها لونُ وجهي أقاتلُ حُزني

وأقذفُهُ في وجوهِ المحبينْ"[2]

([1]) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج1، ص403.

([2]) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، الجزء الأول، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص52.

الفصل الثَّاني

الاتجاهات الفنيَّة

هنالك العديد من الجوانب الفنية التي يمكن درسها والبحث عنها في أي تجربة شعرية أو نثرية لأي شاعر أو كاتب كان، وهذه الجوانب والاتجاهات الفنية قلما يخلو عمل فنيٌّ منها، مثل الانزياح والتناص والتوازي والصورة والإيقاع، لكننا سنركز في هذه الدراسة على تناول ثلاثة مواضيع منها وجدت أنها الأكثر شيوعا في ما تناولته من نماذج شعرية، تاركة الباب مواربا للدارسين لتناول باقي الموضوعات، لهذا فقد تناولت الدراسة التناص والتوازي ووضعته في فصل واحد وأفردت فصلا خاصا للانزياح؛ ذلك أن الانزياح يبحث في بنية الكلمة ومآلاتها اللغوية والشعرية، لهذا ارتأت الدراسة أن يكون منفصلا عن فصل التناص والتوازي.

وجاء التركيز على التناص والتوازي بالذات، لأن التناص يبين لنا قدرة الشاعر على التعاطي مع الموروث الديني والتاريخي والأدبي والاسطوري، ويظهر لنا قدرته على توظيف ذلك في خدمة فكرته ورؤاه التي يهدف من خلال التناص قولها للمتلقي، وسلط الضوء على نوعين منه هما الديني والأدبي.

وجاء اختيار التوازي، بأنواع ثلاثة هي: الصَّوتيُّ، الصَّرفيُّ، التَّركيبيُّ، لتقول الدراسة من خلالها ما رغبه الشاعر وأراده من توظيفها في شعره، حيث جاءت عن غير وعي أحيانا وعن صنعة ودراية شعرية، وقدرة مطلقة عنده فيما يريد أن يقول، في أحيان أخرى.

1.2 التَّناصُّ

يبدو أن البدايات الأولى لظهور مفهوم التناص وخروجه على المفهومات السابقة التي عرفت عند الدارسين بالاقتباس والتضمين وغيرها، لم يكن عربيَّ الطرح والمنشأ؛ لذلك فإنَّ الفكرة كلَّها جاءت بفعل التلاقح الثقافي مع الآخر، ويبدو أن المهد الأول للفكرة كانت "عند الشكلانيين الرُّوس، فقد كانت آراؤهم إرهاصات مهّدت السبيل لظهور

المصطلح"[1]، وكانت البداية آنذاك منبثقة من" (شكلوفسكي) الذي رأى أن للأعمال الفنيّة دورها في إبراز العمل الفني، وفي عملية إدراكه"[2].

غير أن بعضا من الدراسين الذين يذهبون بهذا التأصيل وإرجاع الأشياء إلى سيرتها الأولى، ويدورون في دائرة تداخل هذا المفهوم مع مصطلحات أخرى، رأوا أن ثمة تداخلا " بين هذا المفهوم وعدة مفاهيم أخرى مثل (الأدب المقارن) و(المثاقفة) و(دراسة المصادر) و(السرقات)، ولهذا فإنَّ الدراسة العلمية تقتضي أن يميز كل مفهوم من غيره، ويحصر مجاله تجنبا الخلط"[3]، فالتَّناصّ (Intertextualite) إذا أردنا تعريفا مرضيا ومقبولا له نجد أنه "مفهومٌ جديد أدخلته الناقدة (جوليا كريستيفا) إلى حقل الدِّراسات الأدبيَّة في أواسط السّتينات من القرن العشرين، أخذته عن (باختين) الذي اكتشفَ مفهوم الحواريَّة (البوليفونية، أو تعدد الأصوات) عام 1929م، وعدَّته وظيفةً تناصيَّة تتقاطع فيها نصوص عديدة في المجتمع والتاريخ، وسمَّته (ايديولوجيما). ولكنَّ تسمية (التَّناصُّ) هي التي شاعت وانتشرت بشكلٍ سريعٍ ومثير، وأصبح (التَّناصُّ) مفهوماً مركزيَّاً ينتقلُ من مجالٍ دراسيٍّ إلى آخر، حتى لقد صارَ (بؤرةً) تتولد عنها المصطلحات المتعدِّدة: التَّناصّيَّة، المناصّ، التفاعل النصِّي، المتتاليات النصيَّة، المتناصّ، الميتانصّ،... ومارسته جماعة (تل كِل) الفرنسيّة التي كانت كريستيفا واحداً من أعضائِها"[4].

واستمر الاهتمام بالتناص في الأوقات اللاحقة من قبل النقاد الغربيين حيث وجدوا بأنه " فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة"[5]، لذا يجب النظر

([1]) عبشي، نزار، (2005)، التناص في شعر سليمان العيسى، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، ص 15.

([2])عبشي، التناص في شعر سليمان العيسى، ص 15.

([3]) مفتاح، محمد، (1992)، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، الطبعة الثالثة، المركز الثقافي العربي، الرباط، المغرب، بيروت، لبنان، ص 119.

([4]) عزَّام، محمد، (2005)، شعرية الخطاب السرديِّ، الطبعة الأولى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ص 113.

([5]) مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، ص 121.

إليه وإضافته لعملية الدرس النقدي كونه "تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[1]، وهذا يكشف قدرة الشعراء على الانسجام مع التراث السابق، وتلقيه بكيفية جديدة تخدم النصوص وتفسرها.

وهذا لم يتناقض مع تعريف كريستيفا للتناص حيث رأت أنّهُ: "قانونٌ جوهريٌّ؛ إذ هي نصوصٌ تتمُّ صناعتها عبر امتصاصٍ، وفي الوقت نفسه هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصِّيّاً، ويمكنُ التعبير عن ذلك بأنّها ترابطات متناظرة ذاتُ طابعٍ خطابيّ"[2]، وهذا يقودنا للاستنتاج بأن هذه النصوص القديمة أو الأقل حداثة_زمنا بالتأكيد_ هي ما اتكأ عليه الشاعر أو المبدع في كتابة نصه الخاص فقد شكّلت ذخيرته، واستقرت في قعر عقله "فشكلت ملامح لغته أو ثقافته النُّصوصية، وكانت عمليَّة اختزانها عمليّة واعية قصديّة، فإنّ لجترارها، أو إخراجها، أو إذابتها في النص الوليد مؤشر قاطع على تقاطعٍ غير واعٍ تماما، بمعنى أن التَّناصّ منسجم تماما والحالة التي يبدع فيها الشّاعر؛ أي أنّ حالته الخاصة نفسيا ووجدانيا وفكريا لحظة الإبداع تماثل إلى حدٍّ ما الحالة التي أُنتج فيها النصُّ المرجعي، أو – في أقلِّ تقدير– تتقاطع والمعنى الذي ينطوي عليه النّص المرجعي أو جانبٌ منه"[3].

وضمن هذه التعريفات أو الاستقراءات لمفهوم التناص يتحتم على المبدع أن يضيف إلى النص المتناص معه، أو ذلك الذي يتشربه ويمتصه ليخرجه بطريقة مختلفة تخدم عصره ومفاهيم مجتمعه الحديثة، مع عودته بهم للنص القديم لجعلهم يربطون بين النصين ويترك لهم حرية التأويل والاستنتاج، وهذا يحتم على المبدع أن يطرح النص القديم بعباءة حداثية ملائمة، فلا يجيء تناصه " بصورة ترقيعية ولا تضيف للنص شيئا، بل بصورة وظيفية متداخلة مع أجزاء النص، متحولة في نسيجه

([1])مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، ص 119.

([2]) كريستيفا، جوليا، (1991)، علم النَّصّ، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الرباط، المغرب، ص79.

([3]) الجبر، خالد، (د ت)، تحولات التناص في شعر محمود درويش، ترائي سورة يوسف نموذجا، الطبعة الأولى، منشورات جامعة البتراء، عمان، الأردن، ص 22.

حيث لا نكاد نميزها"[1]، فالتَّناصّ " بالفهم المتقدم يمكن أن يوفر لنا مدخلا مناسبا لفهم النص الشعري الوليد؛ ذلك لأنّه يمثل إشارة مرجعية تحيل على ما هو خارج النص أولا، وتمكننا من سبر غور نفسية الشاعر لحظة الإبداع ثانيا، بمعنى أنها تحقق فهم حالته الخاصة من خلال: موقع النص الذي تقاطع معه النص الوليد من النص المرجعي، وسيرورة / صيرورة (تراثي) النص المرجعي في النص الوليد"[2].

وبما أن التراث السابق والذي يستقي منه المبدع تناصاته هو "جزء أساسي من قوامه: الاجتماعي، والإنساني، والسياسي، والتاريخي، والخلقي، وهذا ما يوثق علائقه بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوينه وإغنائه"[3]؛ لهذا فيجب أن يكون التَّناصّ " تشكيل نصٍّ جديد من نصوص سابقة أو معاصرة، بحيث يغدو النصّ المتناصّ خُلاصةً لعَدَدٍ من النصوص التي تَمَّحِي الحدودُ بينها، وأُعيدت صياغتها بشكلٍ جديد، بحيث لم يبق من النصوص السابقة سوى مادَّتها، وغابَ (الأصل)، فلا يدركُهُ إلا ذوو الخبرَةِ والمرانّ"[4].

لهذا فإنَّ التَّناصّ بكل ما سبق "يراهن في اشتغاله النقدي على إعادة بناء النص اعتمادا على النصوص السابقة واللاحقة التي يتفاعل معها، فإنّ حقيقته إنما تكمن في وظائفه النقدية وآلياته المختلفة التي قد تسعف الدارس في التمييز بين النصوص المتفاعلة والمتحاورة"[5]، وذلك يكشف للمتلقي العادي، والمتلقي الناقد، والمتلقي المنتج، ما يتفرد به شاعر عن غيره، من حيث استلهامه لهذا التراث وهذه النصوص، ومحاولة إعادة إنتاجها من جديد، وخلقه صورا وأفكارا جديدة تتكيء على النص السابق دون

([1]) البادي، حصة، (2009)، التناص في الشعر العربي الحديث، البرغوثي نموذجا، الطبعة الأولى، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ص 24.

([2]) الجبر، تحولات التناص في شعر محمود درويش، ص 23.

([3]) عبد النور، جبّور، (1984)المعجم الأدبي، الطبعة الثانية، دار العلم للملايين، بيروت، ص63.

([4]) عزّام، محمد، (2001)، النّصّ الغائب، الطبعة الأولى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ص27.

([5]) بقشي، عبد القادر، (2007)، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية، الطبعة الأولى، أفريقيا الشرق، الرباط، المغرب، ص 23.

الإغارة عليه أو محاولة سرقته؛ بل التفرد بالفكرة الجديدة التي تعيد خلق النص من جديد وإخراجه بصورة تعبر عن ذات الشاعر وخصوصيته.

وللتَّناصّ أنواع متعددة أهمها: التَّناصّ الديني، والتَّناصّ الأدبيّ والتَّناصّ التاريخيّ، والتَّناصّ الأسطوري، والتَّناصّ الشعبي أو الفلكلوريّ.

وحين يغدو "النص حصيلة ثقافية وحضارية لرحلة الأديب عبر إبداعه، بل عبر حياته كلِّها"[1]، يتوجب علينا في هذا البحث أن نسلِّط الضوء على جوانب من التَّناصّ عند شوقي بزيع في محاولة الولوج إلى ماهية هذه التَّناصّات، والهدف من إيرادها ضمن نصوصهم المتعلقة بهذه الشخصية، وسنبحث في اتجاهين من التَّناصّات هما: التَّناصّ الديني، والتَّناصّ الأدبي، لنعرف الغاية من وجودها، والهدف من تماهيه بزيع معها.

1.1.2 التَّناصُّ الدينيُّ

يكشف هذا النمط من التناص عند شوقي بزيع تشربه للموروث الديني وتماسه المباشر مع هذه النصوص واستيعابه الغاية منها؛ لهذا أثبتت تناصاته عمق تفكيره وتفاعله معها، ولكي يعطينا فكرة جيدة عن نشأته البسيطة في القرى التي تتدخر لأبنائها قسطا جيدا من معرفة القرآن والسنة النبوية، وجاء ذلك في شعر بزيع واضحا حيث تداخل مع النص الديني مما أعطاه ألقا وروحا جميلة، من حيث معرفته بأن التناص الديني هو "تداخل نصوص دينية مختارة –عن طريق الاقتباس أو التضمين من القران الكريم أو الحديث الشريف أو الخطب أو الأخبار الدينية– مع النص الأصلي.... لتؤدي غرضا فكريا، أو فنيا، أو كليهما معا"[2]، ونلحظ ذلك في نماذج شعرية عدة نعرض لها لتوضيح ماهية التناص عند بزيع، وكيفية تعاطيه معه، فنجده مثلا في قصيدة في الشمس كالأنبياء، من ديوان عناوين سريعة لوطن مقتول، يقول:

([1]) كيوان، عبد العاطي، (1998)، التناص القرآني في شعر أمل دنقل، الطبعة الأولى، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ص 17.

([2]) الزعبي، أحمد، (2000)، التناص نظريا وتطبيقيا، الطبعة الثانية، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ص 37.

"سَرَتْ جثتي في الحقولِ

وأخرجتِ الأرضُ أثقالهَا من عروقي

وكانتْ علامةُ بدئي صريراً يهوِّم في الأرضِ

والدارُ كانتْ توزِّعُ أبناءَهَا في المدارِ

وتحصدُهُمْ دمعةً دمعةً من عيونِ القُرى"[1]

هنا يتناص بزيع مع الآية القرآنية، **[**إِذَا زُلْزِلَتِ الْأَرْضُ زِلْزَالَهَا (1) وَأَخْرَجَتِ الْأَرْضُ أَثْقَالَهَا (2) وَقَالَ الْإِنْسَانُ مَا لَهَا**]**[2]، فبزيع هنا يرى استشهاد حسن الحايك في جنوب لبنان وما ينتج عن هذا الاستشهاد، من وضوح في الرؤى لدى المجتمع المقاتل في الجنوب، ولدى الأمة الصابرة، وكأنها قيامة تعيد ترتيب الأوراق من جديد، وتعيد الأشياء إلى أولياتها،(وَأَخْرَجَتِ الْأَرْضُ أَثْقَالَهَا)، حينما يهرع الناس إلى ربهم مشدوهين متفاجئين من هول الخروج المفاجئ، هذا ثقل من أثقالها فما بالك بالأثقال الأخر، من حجارة ملتهبة، وماء يغلي، ولنا أن نتخيل، لكنه مشهد يعيد الأمر إلى أوله، وهي صورة أراد بزيع أن يجذب إليها صورة الشهيد حسن الحايك، فهو سيعيد الأبجديات الأولى للمجتمع، سيعيد للناس صورة الأرض قبل الاحتلال، صورة النقاء وليالي الصيف الحالمة في الجنوب المغتصب، ليبدأ الناس من جديد حياة يقفون فيها مع الوطن ولا شيء غيره، وحيث يفتح لنا الشهيد باب الأسئلة المباحة، والتسؤلات التي قد لا نجد لها أجوبة تشفي الغليل.

"وفي الأفقِ شمسٌ مدجَّجةٌ بالينابيعِ،

أوديةٌ تملأُ الكونَ ثرثرةً،

شعراءُ يهيمونَ في كلِّ وادٍ،

وإمرأةٌ لا تكفُّ عن الحبِّ

منذُ ثلاثةِ آلافِ عامْ"[3]

([1]) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج1، ص52.

([2]) سورة الزلزلة، الآيات 1-3.

([3]) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج1، ص118.

وفي النص السابق يتناص بزيع مع قوله تعالى: [وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ (224) أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ (225) وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ (226) إِلَّا الَّذِينَ آَمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيرًا وَانْتَصَرُوا مِنْ بَعْدِ مَا ظُلِمُوا وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنْقَلَبٍ يَنْقَلِبُونَ (227)][1]، حيث نجده يحاول أن يرسم صورة مشرقة للبنان الوطن المشتهى، أو الوطن الذي يجب أن يكون لولا آلة الحرب والدمار، لكنه يفتح قلبه المحترق لبزيع، وينشر قمصانه التي يأمل أن تعيد له البصيرة والبصر، وينشر قراه المدمرة على أفق روحه المدمرة أيضا، لكنه يبقى الوطن الذي يحمل كل القداسات فشمسه مدججة بالينابيع، وأوديته تملأ الكون ثرثرة، وشعراؤه يرسمون الأحلام والآمال والفجر الآتي، فيقولون الشعر في كل ضروبه إن وافقت المجتمع أم لم توافقه، إن صفق لها الجمهور، إن عاتبها العلماء أو وقفوا بجوارها خجلين، إلا أنهم في الحقيقة يمثلون جمال لبنان الرابض على شاطئ المتوسط كحورية البحر، والربط يكمن بين الشعراء الذين وسمهم القرآن بأنهم يهيمون في كل أودية الشعر، إلا أنه وظفها توظيفا جديدا فأخرجها من الدوائر السلبية إلى دوائر الإيجاب نصرة للوطن المنكوب، ولذلك لم يعطف عليها تتمة الآية (وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ)، وحتى لم يأتِ بالاستثناء(إِلَّا الَّذِينَ آَمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيرًا وَانْتَصَرُوا مِنْ بَعْدِ مَا ظُلِمُوا وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنْقَلَبٍ يَنْقَلِبُونَ)، لأنه أراد من ذلك إيصالنا إلى أن شعراء لبنان المقاومين هم استثناء ذلك كله.

وفي قصيدة (وما أنا إلا فلذةٌ من خيالها)، يقول بزيع:

"وهل أنا إلّا فلذةٌ من خيالِها
وفَضْلَةُ ما يبقى منَ الماءِ
في البئرِ؟
وهل جدةٌ أرثي أمِ العمرُ حانيا
على جنَّةٍ
من تحتِ أقدامِها تجري؟
فيا أمَّ أمِّي هل أودِّعُ سيرةً

([1]) سورة الشعراء، الآيات 224–227.

نأتْ نحوَ نهرِ الموتِ

أم جثّةً النهرِ؟..."[1]

في هذه المقطوعة يعود بزيع إلى ذاته ليرثي الطريق التي كان يمكن أن يدخل الجنة عبرها، ويرثي النهر الذي صار جثة لفرط ما ودَّع من أحبة، ويضفي شيئا من القداسة على الجدة التي تجري الجنة من تحت أقدامها، وبفقدها تغدو الحياة انتظاراً للموت ليس أكثر، متناصا مع قوله_صلى الله عليه وسلم_(هل لك من أم؟ قال نعم: قال: فألزمها فإن الجنة تحت رجليها)[2]، ليعطي بعدا آخر لعلاقته مع جدته لأمه.

وفي قصيدة أخرى يقول بزيع:

"كمْ يشبهُ الزيتونُ قاطفيهِ،

كمْ يمَسُّهُمْ عبورُهُ الوقورُ

في السّفوحِ والذرى

هو الذي يكادُ زيتُهُ يضيءُ

مع هبوبِ كلِّ ريحْ"[3]

نجده هنا في قصيدته الزيتون، من ديوانه صراخ الأشجار، يتناص مع قوله تعالى: [اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ (35)][4]، حيث نلحظ في هذه المقطوعة

([1]) بزيع، شوقي، (2007)، لا شيء من كلِّ هذا، ص107-108.

([2]) النسائي، احمد بن شعيب بن علي بن سنان أبو عبد الرحمن، (2010)، سنن النسائي، تحقيق رائد بن صبري ابن أبي علفه، الطبعة الأولى، دار طويق للنشر والتوزيع، الرياض، ص417، والحديث هو: أخبرنا عبد الوهاب بن عبد الحكم الوراق قال: حدثنا حجاج عن ابن جريج قال: أخبرني محمد بن طلحة وهو ابن عبد الرحمن عن أبيه طلحة عن معاوية بن جاهمة السلمي. أن جاهمة جاء إلى النبي صلى الله عليه وسلم فقال: يا رسول الله أردت أن أغزو، وقد جئت أستشيرك ؟ فقال: "هل لك من أم"؟ قال نعم: قال: "فألزمها فإن الجنة تحت رجليها".

([3]) بزيع، شوقي، (2007)، صراخ الأشجار، ص79.

(4) سورة النور، الآية 35.

علاقة اتسمت بالثبات بين شجرة الزيتون المباركة والتراب الشامي عموما، لا سيما أنها ارتبطت عند مجموعة من الشعراء مثل درويش والقاسم وغيرهم، بالقداسة والثبات ذاته الذي أراده بزيع هنا، وكل هذا يتصل بالآية الكريمة (يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ)، وهو تناص مقصود لذاته أراد به بزيع أن يقول أن الشجر يقاتل مع أهله أيضا، وأنه مستهدف من قبل العدو مثلهم، لأن القضية واحدة والعدو واحد.

وفي قصيدة (كل مجدي أنني حاولت)، يقول بزيع:

"واقفٌ كالألفِ العمياءِ

في بوابةِ الحيرةِ،

مرتابٌ

وما في قبضتي إلا عصًا

ينخرُها الشَّكُ الذي يقطعني"[1]

في هذا المقطع نجد بزيع يتناص مع الآية الكريمة: [فَلَمَّا قَضَيْنَا عَلَيْهِ الْمَوْتَ مَا دَلَّهُمْ عَلَى مَوْتِهِ إِلَّا دَابَّةُ الْأَرْضِ تَأْكُلُ مِنْسَأَتَهُ فَلَمَّا خَرَّ تَبَيَّنَتِ الْجِنُّ أَنْ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ الْغَيْبَ مَا لَبِثُوا فِي الْعَذَابِ الْمُهِينِ (14)][2]، يربط بين معاناته في واقعه المؤلم، وبين قصة منسأة سليمان _عليه السلام_ التي ظلَّ متكئاً عليها زمنا كبيرا والجن يعملون ظنا منهم أنه حيٌّ، ولكن بزيع هنا تلبَّس الأدوار كلها، دور النبي، ودور الجن الخائفين، فهو الخائف والمرتاب والأعمى، وهو أيضا النبي المطمئن على عصاه الممتلك للرؤية، لكنه يتوجس خيفة ممن حوله لذلك تتكسر رؤياه وتهرب منه الطمأنينة، لذلك قال ينخرها الشكل الذي يقطعني، مركزا على الفعلين المضارعين(ينخرها/ ويقطعني)، حتى يعطي دلالة على استمرار هذا الانكسار الذي يعانيه ولا يستطيع التخلص منه.

وفي قصيدة (الطيون)، يقول بزيع:

"النَّسيمُ هناكَ في الأعلى

يهشُّ كسروةٍ كسلى

([1]) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج2، ص497.

([2]) سورة سبأ، الآية 14.

على غنمِ الظَّهيرةِ،
والنِّساءُ الأربعينياتُ يستمهلنَ فتنتهنَّ
عاماً آخراً
كيما يحاولنَ الركونَ
إلى خريفٍ ما"[1]

وهنا يتناص بزيع مع الآية الكريمة من سورة طه، والتي تروي قصة موسى مع فرعون، في قوله تعالى: (وَمَا تِلْكَ بِيَمِينِكَ يَا مُوسَى (17) قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّأُ عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَى غَنَمِي وَلِيَ فِيهَا مَآرِبُ أُخْرَى (18) قَالَ أَلْقِهَا يَا مُوسَى (19) فَأَلْقَاهَا فَإِذَا هِيَ حَيَّةٌ تَسْعَى) (20)[2]، فقد أستطاع بزيع أن يكوّنَ تناصا يدهش به المتلقي دون أن يكون مباشرا في تناصه، فقد أخذ من النبوة نسيما طاهرا يمثل الكلمة السواء بين الناس، وهذا هو ميدان النبوة إحقاق الحق وإرشاد الناس إلى السعادة، ثم تعالق هذا النسيم عنده بشجرة السرو الثابتة والتي تهش كسلى على غنم الظهيرة، وكل هذا يجسد حركة الطيون الذي يهب الحياة حلاوة وطفولة كلما عاد إلى مسقط رأسه، وذلك يجسد لنا مشهدا طبيعيا يمثل حركة الحياة الدائبة من خلال التناص مع الآيات السابقة.

2.1.2 التَّناصُّ الأدبيُّ

لا قيمة للشاعر إن لم يكن حافظا للتراث الشعري والأدبي على مرِّ العصور السابقة له، لأن الشاعر نتاج هذه الأصوات السابقة له، بل هو عملية تكرار لها وإن اختلف المضمون والفكرة والمعالجة، لذا نجد بأن التناص الأدبي هو عبارة عن "تداخل نصوص أدبية مختارة، قديمة وحديثة، شعرا أو نثرا،... بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها المؤلف، أو الحالة التي يجسدها ويقدمها"[3]، وبزيع حافظ جيد للتراث الشعري والأدبي، وهو الذي تتلمذ منذ طفولته على شعر المتنبي والشريف الرضي وامرئ القيس وعنترة وغيرهم من الشعراء؛ لهذا نجد

([1]) بزيع، شوقي، (2007)،صراخ الأشجار، ص88.
(2) سورة طه: الآيات 17-20.
([3]) الزعبي، أحمد، (2000)، التناص نظريا وتطبيقيا، ص 37.

تناصات كثيرة معهم، واستدعاءاته كثيرة لهم في كثير من قصائده، فها هو يقول في رثاء أبيه من قصيدة (لا تبتعدْ في الموت أكثر):

"أمْ استعيدُ قصائدَ الشُّعراءِ

من قبلي

لاهتفَ بي، وقد عثرتْ بكَ الدُّنيا،

ولمْ يرفقْ بغصنِكَ الزَّمانُ الجائرُ:

(مَن شاءَ بَعدَك فَليَمُت

فَعَلَيك كُنتُ أُحاذِرُ)...

ألنا الذي أمشي وراءكَ يا أبي

أمْ أنْ هذا النَّعشَ يحملنا معاً

فوقَ الأكفِ؟"(1)

وهنا يقف بزيع عند الموت أسيرا لأوجاعه وخصامه لا يحرك ساكنا، ولا يلتفت لأحد سواه، فكيف إذا كان هذا الموت موت الأب الحنون الذي منحه كل ما عنده، عن حالة العجز التي يقف أمامها بزيع قد شلّت حركته وأفقدته القدرة على الكلام والشعر لهذا نجده قد تقمّص الصّولي في قوله:

كنتَ السَّواد لِمُقلَتي فَبَكى عَليكَ الناظِرُ

مَن شاءَ بَعدَك فَليَمُت فَعَلَيك كُنتُ أُحاذِرُ(2)

ليعبِّر بالنيابة عنه عن فجيعته وعن لحظة العجز تلك، التي يرى فيها بزيع أن موت أبيه يعدل موت الناس كلهم، وأنه بعد موت أبيه لا يهمه من يموت أو من يعيش فالأشياء تتشابه عنده وتصبح لا قيمة لها، لأن ما يعطي حياته القيمة والفاعلية والروح قد رحل إلى غير عودة.

وفي قصيدة (نظرات يائسة)، يتناص بزيع مع (ابن مقبل) في بيته المشهور:

---

(1) بزيع، شوقي، (2013)، فراشات لابتسامة بوذا، الطبعة الأولى، دار الآداب، بيروت، ص125-126.

(2) الميمني، عبد العزيز، (1973)، الطرائف الأدبية، صححه وخرَّجه وعارضه على النسخ المختلفة وذيله، الطبعة الأولى، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ص169.

مَا أَطْيَبَ العَيْشَ لَوْ أَنَّ الفَتَى حَجَر   تَنْبُو الحوادِثُ عَنْهُ وَهْوَ مَلْمُومُ[1]

وكأنه يريد من الزمن أن يتوقف وتبقى سيرة هذا الحجر الذي شدّه إليه كما هي بالماضي، وكأنه بكاء وتحسُّر منه على الزمن الماضي، وكأن هذا الحجر بحالته الآنية فاصل بين زمانيين، واحد يحمل الذكريات الجميلة، وآخر يحمل الأوجاع والآلام، فهو يبكي زمان الحجر الماضي وينعى زمانه الحاضر، وهنا يتقاطع مع رثاء وتحسر ابن مقبل على زمن ماضٍ كان فيه مع زوجته سعيدا هانئا، وزمن حاضرٍ فرق بينه وبينها، من باب حرمة زواج زوجة الأب؛ لهذا صرخ بزيع بالعاملين في الشارع أن أوقفوا الردم والدمار وخلوا هذا الحجر شاهدا على الجمال والصفاء والروح المتجددة للحياة، ولا تدفنوه في التراب، وخلوه نورا يحارب الظلام والموت:

"ولكنني رحتُ أُمعنُ في حجرٍ راقدٍ
تحتَ عزلتِهِ السَّرمديَّةِ،
في حجرٍ شدَّني نحوَهُ صدفةً، لا افتتاناً بندرةِ تكوينهِ
أو لشيءٍ يميِّزهُ عن سواهْ
لم يكنْ في خشونةِ ملمسهِ الصَّلبِ
ما يوجبُ الانتباهْ
لم يكنْ ثمَّ منْ دافعٍ كي أردِّدَ،
فيما أنا شاردُ الذِّهنِ،
قولَ تميمِ بن مُقبلْ"ليتَ الفتى حجرٌ"،
فلماذا إذاً كدتُ أصرخُ
بالعاملينَ على طمسِ صورته وهي تغربُ
أن: أوقفوا الرَّدمَ
قبلَ وصولِ الظَّلامِ إلى منتهاهْ؟"[2]

---

(1) ابن مقبل، تميم، (1995)، ديوان ابن مقبل، تحقيق عزة حسن، الطبعة الأولى، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان،ص 198.

(2) بزيع، شوقي، (2013)، فراشات لابتسامة بوذا، ص63-64.

في حين نجده في قصيدة (سراب المثنى)، يتناص مع (ابن نباتة السعدي)، في بيته الشهير:

ومنْ لمْ يمتْ بالسيفِ ماتَ بغيرِهِ تنوعتْ الأسبابُ والداءُ واحدُ[1]

وكأننا به يريد أن يقول أن العشاق في هذه المجتمع الشرقي مصيرهم واحد هو الموت، وطريقهم محفوف بالمخاطر والكمائن والهلاك، وإن تنوعت مخازي ومصائب هذا الشرق الذي ينظر للحب نظرة متخلفة ومتأخرة، إلا أن النتيجة واحدة ومعروفة، فكل من لم يمت بسيوف السلاطين مات مختنقا بحبه بين المثنى ومفرده، وبين وجه حبيبته وبين الأحجية الشرقية، التي لا تعترف إلا بالذكورية، ولا تقدس إلا الرجال:

"كلُّ منْ لمْ يمتْ بسيوفِ السَّلاطينِ
أو تحتَ خيلِ الفتوحاتِ
ماتَ اختناقاً على الدِّربِ
بين المثنى ومفردِهِ
أو بينَ وجهِ الحبيبةِ والأُحجيةْ..."[2]

وفي قصيدة واحدة نجده يتناص مع أكثر من شاعر، بدءا بامرئ القيس مرورا بالمتنبي وصولا إلى الشريف الرضي، فيعيد بناء قصة رحيل امرئ القيس طالبا ثأر أبيه منتصرا بالروم:

"بَكى صاحِبي لَمّا رَأى الدَربَ دونَهُ وَأَيقَنَ أَنّا لاحِقانِ بِقَيصَرا
فَقُلتُ لَهُ لا تَبكِ عَينُكَ إِنَّما نُحاوِلُ مُلكاً أَو نَموتَ فَنُعذَرا"[3]

فيختصر الحكاية كلّها بالحديث عن نظراته وهي تنأى عن بلاده المغصوبة، وذكرياته المنهوبة من أعدائه، بنظرات امرئ القيس وهو يرحل إلى القسطنطينية طالبا

([1]) السعدي، أبي نصر بن عبدالعزيز بن عمر بن نباته، (1977)، ديوان ابن نباته السعدي، دراسة وتحقيق عبد الأمير مهدي الطائي، الجزء الثاني، الطبعة الأولى، دار الحرية للطباعة، بغداد، ص567.

([2]) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج2، ص779.

([3]) السكري، أبي سعيد، (2000)، ديوان امرئ القيس وملحقاته، تحقيق أنور أبو سويلم ومحمد علي الشوابكة، المجلد الثاني، الطبعة الأولى، مركز زايد للتراث والتاريخ، ص425.

العون والمناصرة، محاولا استعادة أبيه وملكه الضائعين، لأنه ذات نظراته وهو يطلب ما لا يستطيع تحقيقه أو نواله من حياته، فهو كصاحبه امرئ القيس يطلب مملكة في الخيال، وحياة يمكن أن تأتي فقط في الأحلام:

"نظراتُ امرئ القيسِ

تنأى على طُرُقِ الرُّومِ مثلومةً بالقروحِ

أتنسجُ من دونِ جدوى

تصاويرَ مملكةٍ لا تُنالْ"[1]

ويستمر في نظراته اليائسة ولكن هذه المرة مع تلفت الشريف الرضي في ربع حبيبته المهجور إلا من الغربان والوحوش:

"وَلَقَدْ مَرَرْتُ عَلى دِيَارِهِمُ   وَطُلُولُها بِيَدِ البِلى نَهبُ

فَوَقَفتُ حَتّى ضَجَّ مِن لَغَبٍ   نِضوي وَلَجَّ بَعُذَّلي الرَكبُ

وَتَلَفَّتَت عَيني فَمُذ خَفِيَت   عَنها الطُلولُ تَلَفَّتَ القَلبُ"[2]

فهو يستسلم لليأس والخنوع، ويستجير بتلفت قلبه المكسر حد الموت، على فراق أحبته الغائبين، ومدنه المهاجرة عنه، ومنفاه في ذاته، إذن هو شغف واشتياق لتلفت القلب الذي لن ينتهي ولن يجلب سر الحياة المشتهاة التي بات بزيع يطلبها ولا يجدها:

"نظراتُ الشَّريفِ الرضيِّ

التي أسلمتْ يأسها لنداءِ الطُّلولِ الخفيَّةِ

كيما يؤازرها شغفٌ للتلفُّتِ بالقلبِ

لن ينتهي

نحوَ ماءِ الحياةِ الزُّلالْ"[3]

([1]) بزيع، شوقي، (2013)، فراشات لابتسامة بوذا، ص66.

([2]) الرضي، الشريف،(1999)، ديوان الشريف الرضي، شرحه وعلق عليه وضبطه وقدم له محمود مصطفى حلاوي، الجزء الأول، الطبعة الأولى، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ص249.

(3) بزيع، شوقي، (2013)، فراشات لابتسامة بوذا، ص69.

وكان لصدى الأندلس في شعر بزيع استجابة واءمت بين تجربة غرناطة الأولى في السقوط وتجربة سقوط جنوبه اللبنانيّ في يد العدو المغتصب، والذي أطلق عليه غرناطة الثانية؛ فإن بعدت المسافات وتطاول الزمان بينهما إلا أنهما في الذكرى والحلم والمصير واحد، وهما أيضا واحد حينما نتحدث عن حالة نزف في جسد الأمة؛ ولذا تساوى عنده التراب الذي خالط ذكرياته طفلا مع تراب الأندلس الذي لم يدسْه..كل هذا دفعه لاستحضار المقولة الشائعة على لسان عائشة لأبي عبدالله الصغير"أجل فلتبك كالنساء، ملكا لم تستطع أن تدافع عنه كالرجال"[1]، وكأني به يحدد السبب الذي صيّر الأمور إلى ما هي عليه اليوم بأن الخسران سببه الجميع انطلاقا من الفرد العاجز الذي يفكر في قوت يومه وملذاته وانتهاء بخواء المجموع وتناحرهم على أشياء ابتعدت بهم عن معركة المصير:

"هبني قطعتُ مضيقَ الشُّكوكِ
الذي يتوهجُ
من خلفهِ وجهها الملتبسْ
فماذا تخبئُ ليْ رحلتي
غيرَ غرناطةٍ ثانيهْ
تترنَّحُ بينَ التُّرابِ الذي دستُهُ
والترابِ الذي لمْ أدسْ
لأبكِ أذنْ كالأراملِ
مُلكي المُضاعْ
وأسقطَ، متشحاً بالخساراتِ
والكبرياءِ المراوغِ، عنْ صخرةِ الأندلسْ"[2]

ويلجأ بزيع إلى الحكاية الشعبية في تناصاته، ليظهر بعداً جديداً من أبعاد المقاومة التي ما هدأت يوما في الأمة سواء أكانت بالسيف أم بالكلمة!! ويستحضر

([1]) عنان، محمد عبدالله، (1997)، دولة الإسلام في الأندلس، العصر الرابع نهاية الأندلس وتاريخ العرب المنتصرين، الطبعة الرابعة، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص267.

([2]) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج2، ص602.

هنا نشيداً كانت تردده فتيات صور أثناء حصار الاسكندر للمدينة[1]، مستخدما قبل استحضاره لغة التضاد لتهيئة المتلقي:(نعمّر في الليل أسوار صور ،ونهدم أطرافها كلَّ يوم..). ولعل بزيع يرمي من هذا المشهد إلى تجربة الوطن في الصمود أمام القهر والسلب والنيل من شبابه ونسائه وأطفاله؛ فكما سقطت شعارات الاسكندر يومها وقدمت نساء صور كل ما يمتلكن من حلي من أجلى فدائها،حتى قدّمن من أجسادهنّ (جدائلي قَصَصتُها، ضفائري عفَّرتُها)، لأنه لا جدوى من الجواهر والجدائل والضفائر وهن على ذُلٍ.. ستسقط شعارات العدوّ الصهيوني، ونساء لبنان هن نساؤه لم يتبدلن وسيبذلن كل ما يمتلكن من أجل تحريره وصموده:

"على الرَّملِ كنَّا نعمرُ في الليلِ أسوارَ صورٍ
لكي تختفي في النَّهارِ،
ونهدمُ أطرافَها كلَّ يومٍ لنردمَ صوتِ الغزاةِ
على الرَّملِ أنشدتْ الفتياتُ:
"جدائلي قَصَصتُها
ضفائري عفَّرتُها
جواهري قدْ بعتُها
منْ أجلكِ يا صورْ"[2]

ونلحظ أن بزيع كان يتناص مباشرة مع النصوص السابقة كما شاهدنا، أو يلامس نصوصا أخرى مستلهما التراث السابق له مثل تناصه مع قصة ديك الجن الحمصي في أكثر من قصيدة، وحياة عمر الخيام وعمر بن أبي ربيعة وعروة بن حزام والمتنبي وامرئ القيس والشريف الرضي ونزار قباني، وحكاية الخروج من الأندلس، وقصة آدم وحواء وخرجوهما من الجنة، وقصة المسيح وأمه مريم، وقصة يوسف عليه السلام، كما عمد لاستحضار شخصيات دينية تراثية مهمة بشكل منفرد مثل شخصية مريم والمسيح وسليمان وموسى عليهم السلام، الحسين وزينب رضي الله عنهما وغيرهم

---

(1) انظر، أبو حبيب، نضال، (1970)، يوم غضبت صور، الطبعة الأولى، لبنان، بيت الحكمة، بيروت، ص49.

(2) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج1، ص195-196.

من الشخصيات التاريخية والدينية الحاضرة في التاريخ والمشهد العربي والمؤثرة فيه في كثير من الأحيان.

وفي قصيدة (ثلاثية الأشجار)، من ديوان قمصان يوسف، يتناص بزيع مع حكمة رواه له الآباء والأجداد حول مواقد نيرانهم في مساءات الجنوب، فيقول:

"نمرُّ كما تعبرُ الأمثلهْ

على مسمعِ الصِّبيةِ الجالسينَ

إلى موقدِ الجَدِّ

وهو يرممُ كالثوبِ حكمتَهُ المُهملهْ:

زرعوا فأكلنَا

ونزرعُ كي يأكلوا

ثمَّ نخلي الطريقَ لكي تعبرَ القافلهْ"[1]

حيث نجده يتحدث عن دورة الزمن الذي يتوارث فيه الناس آمالهم وأحلامهم من الآباء والأجداد، فقد أتى لنا بصورة تقليدية تمثل لنا جدًّا جالسا على موقد وصبية جالسين حوله، وهي الصورة التي عاشها معظمنا في طفولته، حيث منح المتلقي فرصة تخيل تلك الصورة، ثم أتبع هذه الصورة النمطية بحكمة ذائعة بأنماط لغوية مختلفة، إلا أنه أثبت هنا نمطه الذي ينسجم مع القصيدة (زرعوا فأكلنا/ ونزرع كي يأكلوا)، وقد ركز هنا على فعل الزراعة والأكل لأن من لا يزرع لا يملك إرادته، ومن يحمل مفتاح بيته في جيبه ينام طويلا، هذا من زاوية، ومن زاوية أخرى ما يمثل هذا الفعل من بداية ونهاية، فالزراعة لها مراحل من الضعف إلى القمة إلى الكهولة، وهي مراحل عمر الإنسان، ومع هذه البداية وهذه النهاية لعمر الإنسان إلا أن هناك مشهدا زمانيا عاما يلف الكون له بداية وله نهاية، وما القافلة التي تحدث عنها بزيع إلا قافلة مسير الكون، وليس مسير الإنسان الفرد فقط.

([1]) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج2، ص518.

3.2 التَّوازي

يعدُّ التَّوازي من أهم السّمات الإيقاعية التي ينماز بها النّصّ الشعري، وقد التفت إلى تلك السّمة النّقاد القدماء والمحدثون، ويبدو أنّ أوّل ارتباط للمفهوم التَّوازي اقترن بـ(رومان ياكبسون)، الذي رأى التَّوازي بناءً على تفسيره لمبدأ (هوبكنس)، الذي يتلخص بـ "ملاحظة الأبنية اللغوية التي تقوم بينها علاقات من التناسبات بناء على مبدأ التوزيع اللغوي في البنية التركيبية القائم على التأليف الثنائي الذي يخلق نوعاً من التَّوازي الهندسي بين عناصر البنية التي تظهر أنساقاً من الازدواج والتقابل"(1).

وقد عدَّ ياكبسون التَّوازي من أساسيات الشعر، إذ يرى "أن المسألة الأساسية للشعر تكمن في التَّوازي"(2). وقد لاحظ (هوبكنس) منذ ما يزيد عن مئة عام "إنّ الجانب الزخرفي في الشعر، بل بأنّ كلَّ زخرف يتلخص في مبدأ التَّوازي. إن بنية الشعر هي بنية التَّوازي المستمر الذي يمتد مما يسمى التَّوازي التقني للشعر العبري والترنيمات التجاوبية للموسيقى المقدسة إلى تعقيد الشعر اليوناني والإيطالي أو الإنجليزي"(3).

وقد وسّع (ياكبسون) رؤيته لقدرة التَّوازي على التحكم في المكونات اللغوية حتى جعلها تشمل كل مكونات العمل النصي وأنظمته، حيث يقول: "هناك نسق من التناسبات المستمرة على مستويات متعددة: في مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبية وفي مستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النحوية وفي مستوى تنظيم وترتيب الترادفات المعجمية وتطابقات المعجم التامة، وفي الأخير في مستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأصوات والهياكل التطريزية. وهذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التَّوازي انسجاماً واضحاً وتنوعاً كبيراً في الآن نفسه"(4).

---

(1) ياكبسون، رومان، (1988)، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ص103.

(2) ياكبسون، قضايا الشعرية، ص105-106.

(3) ياكبسون، قضايا الشعرية، ص105-106.

(4)ياكبسون، قضايا الشعرية، ص106.

غير أنّ محمد مفتاح يرى أن التَّوازي "خاصة لصيقة بكل الآداب العالمية قديما وحديثا وإنَّ الشعر العربي هو شعر التَّوازي"[1]. ويرى أن التَّوازي ما هو إلا " تنمية لنواةٍ معيَّنة بإركام قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية ومعنوية وتداولية ضماناً لانسجام الرسالة"[2].

في وقت يعرِّف فيه بعضهم التَّوازي بأنَّه: " نسق التَّجريب والمقابلة بين محتويين أو سردين بهدف البرهنة على تشابههما أو اختلافهما حيث يتمُّ التشديد على تطابق أو تعارض الطرفين بواسطة معاودات إيقاعية أو تركيبية"[3].

وهو " من أشكال المجانسة بين مكونات الكلام الشعري وطريقة أخرى في أداء هذا الكلام[4]، كما يمكن عدَّه "بناء أظهر يعول في أدائه على أبنية الجمل ومقاطع النحو وصور التراكيب"[5].

ويذهب سامح الرواشدة إلى أنَّ "التَّوازي سمة إيقاعية قلَّما يخلو أيّ شعر منها، وتتجاوز الشعر إلى كثير من صيغ الخطاب الأخرى، من مثل النثر والخطابة، والنصوص الدينية"[6]. ذلك لأنَّ التَّوازي "ظاهرة موسيقية ومعنوية في آن واحد"[7].

---

(1) مفتاح، محمد، (1994)، التَّلقي والتأويل(مقاربة نسقية)، الطبعة الأولى، المركز الثقافي، بيروت، ص149.

(2) مفتاح، محمد، (1985)، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، الطبعة الأولى، دار التنوير للطباعة، الدار البيضاء، ص25.

(3) ثامر، فاضل، (1987)، مدارات نقدية، (في إشكالية النقد والحداثة والإبداع)، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ص237.

(4) الجوّه، أحمد، (2011)، المطوّلة في الشعر العربي الحديث، الطبعة الاولى، مطبعة التسفير الفني صفاقس، تونس، ص104.

(5)الجوّه، المطوّلة في الشعر العربي الحديث ، ص104.

(6) الرواشدة، سامح، (2006)، مغاني النَّصّ، دراسات تطبيقية في الشعر الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، بيروت، الطبعة الأولى، ص 137.

(7) أبو إصبع، صالح،(2009)، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة بين عامي 1948–1975، دار البركة للتوزيع والنشر، الأردن، ص410.

ونحن هنا سنقف على ثلاثة أنواع من التَّوازي هي: الصَّوتيُّ، الصَّرفيُّ، التَّركيبيُّ، وهذا لا يعني أنها تشتمل أشكال التَّوازي كلّها، أو تحيط بالتَّوازي بمفاهيمه الحداثية، ولكنها محاولة لفهمه ولو جزئياً.

1.3.2 التَّوازي الصَّوتيُّ

إنَّ دراسة التَّوازي الصَّرفي يكشف " دور البعد الصوتي – الإيقاعي– في إنجاز البعد الدلالي"[(1)]؛ ذلك " لأن جوهر الشعر هو الصوت"[(2)]، وأنّ الشعر كفكرة أولى هو "شكل صوتي متكرر"[(3)]، وهذا في تجربة شوقي بزيع الشعرية، يكاد يكون ظاهرا بشكل جلي وواضح، إذ تنتشر هذه الظاهرة في قصائده كلِّها، حيث يقول في (قصيدة الأربعون):

"أن تكونَ على قمَّةِ العمرِ
منْ
دونِ
ثقلٍ،
لكي تتوازنَ في راحتيكَ الخسارةُ والرِّبحُ،
أو
تتساوى على جانبيكَ الرِّياحُ الحرونْ"[(4)]

نلحظ في المقطع الشعري السّابق أنَّ الشاعر عمد إلى تكرار حروف بعينها، وهذا التكرار لم يكن عبثيا ومن قبيل التكرارات المجانية التي لا تخدم النّصّ ولا الرؤية عنده، بل هي تحمل القصدية، وتتكئ على فكرة يريد الشاعر أن يوصلها إلينا، لهذا

---

(1) سلطان، غانم صالح، (2011)، التوازي في قصيدة محمود درويش(عاشق من فلسطين)، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد ١١، العدد2، ص362.

(2) الزيدي، توفيق، (1987)، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه، الدار العربية للكتاب، الطبعة الأولى، طرابلس، ص61.

(3) فضل، صلاح، (1987)، نظرية البنائية في النقد العربي، الطبعة الثالثة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص390.

(4) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج1، ص351.

جاءت التكرارات تلك داعمة للفكرة، ومؤكدة لها، فهو في هذا المقطع يكرر حرف الراء (6 مرات)، وحرف التّاء(8 مرات)، والألف (11 مرَّةً)، وحرف النون (7 مرات)، والحاء (4 مرات)، والواو (7 مرات)، والياء (4 مرات)، واللام (7 مرات)، والميم (3 مرات)، فهو هنا يؤكد على حروف المد بوصفها عناصر زمنية تعطي مهلة للإيقاع، تبطئ حركته فيصبح التشكيل الزماني متمهلاً، يتهادى على مهل، فيناسب بذلك إيقاع التأمل الذي وقع الشاعر فيه وهو يرى نفسه في منتصف العمر، ماذا أخذ منه، وماذا بقي له، وهل يمضي على هدي الماضي، أم يعيد التفكير في آليات الحياة لمواجهة ما تبقى، فيتناسب إيقاع الخوف من دورة الزمن، في اللحظة التي يرى فيها نفسه قد انتهى من صعوده حتى بلغ قمة العمر، فيبرز هنا السؤال الوجودي هل يضمن لنفسه الاستمرار على قمة العمر؟ فيرد عليه صدى سؤاله بأنه لا يستطيع أن يضمن ذلك، إذن، فليس أمامه إلا الرجوع/ الانكسار.

ويظهر هنا سؤال آخر يلح عليه، بمَ سيواجه انهزام العمر إذن؟ فيأتي الجواب بتبطيء حركة الزمن، فيلجأ عندئذٍ إلى حروف المد التي تسعفه على تحقيق وهمه الوجودي.

وفي قصيدة (الحنِّية)، يعود الشاعر لتكرار حروف أخرى حيث يقول:

"صفَّانِ من شجرِ الصَّنوبرِ

حانيانِ على غصونِهِمَا

حنوَّ الأمَّهاتِ على نوافذَ

لمْ تزلْ تنأى،

وبينهما تمرُّ قصائدُ الشُّعراءِ

والكدرُ الذي يعلو

وجوهَ النَّاسِ،

والأنفاسُ

والرِّيحُ التي تتعقَّبُ الأحياءَ

والأمواتُ

والصبواتُ في ريعانِها"[1]

نلحظ في المقطع السابق تكرار حرف الصاد (5 مرات)، والميم(7 مرات)، والراء (7 مرات)، والتَّاء(8 مرات)، والنون (11 مرَّةً)، ولا يغيب عنَّا ما لهذه الحروف من دلالة صوتية تخدم قيمة التَّوازي التي تخدم الدلالة، فالشاعر يركز على حرفي الصاد والتاء وهما حرفان يحملان "نسقا صوتيا تتابعيا يتمثل بالتناوب بين الاحتكاك والانفجار؛ فالتاء صوت انفجاري، والصاد صوت احتكاكي مهموس"[2]، وهنا يحتك الصاد الذي يحمل صفين من شجر الصنوبر الحانية على نوافذ بيته كما تحنو الأمهات، مع التاء التي تحمل الريح التي تتعقب الأحياء والأموات والصبوات وتحاول أن تغتالها في ريعان شبابها، وبين ذلك يصعد حرف النون الذي يحمل وجوه الناس وأنفاسهم وحنوهم على الأشياء ليشكل قيمة الريعان التي تحاول الريح أن تغتاله من الوجود الإنساني الحقيقي، ومن الوجود الخيالي الذي تمثله قصائد الشعراء.

وفي مثال آخر يقول بزيع، من قصيدته (تجليات المرأة):

"الجذورُ احترقتْ من حولهِ

وسماءٌ دون جدرانٍ

تجاري يدَهُ المرتبِكهْ

فجأةً

.. يلمعُ فوقَ الصَّفحةِ البيضاءِ ياقوتُ ذراعيها

فيلقي دمَهُ الأسودَ في اللّاشيءَ

يضربُهُ الحاضرُ بالماضي

ويجري مثلَ نوحٍ من غبارٍ

خلفَ ميمِ المملكهْ"[3]

---

(1) بزيع، شوقي، (2007)، صراخ الأشجار، ص105-106.

(2) عتيق، عمر عبد الهادي، (2009)، الأسلوبية الصوتية في الفواصل القرآنية، مجلة المنارة، مجلد 16، العدد الثالث، جامعة آل البيت، ص8.

(3) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج1، ص379.

فهو يكرر حرف الجيم في المقطع السابق (5 مرات)، والضاد (4 مرات)، والتَّاء (9 مرات)، والدال (5 مرات)، فصوت الجيم ينسجم مع صوت الدال فهما من "نفس المنظومة الصوتية من حيث المخرج والملامح الصوتية؛ فالجيم والدال صوتان انفجاريان مجهوران، وهما من أصوات القلقلة "[1]، وهذا التجاور الصوتي يقودنا إلى هاجس الشاعر نحو المرأة وتجلياتها التي حملت عنوان القصيدة، فهو يراها مقلقلة لحياته، ومقلقة لحلمه، وهي من تفجر عمره بكل ما هو جميل، وهو يجهر بذلك ويعلنه، بل أنَّه لا يخجل من ذلك، ويعلن انحيازه للمرأة، وخروجه على مألوف إخفاء سرها في داخله وعدم البوح به، وهو يأتي بالحرفين (الجيم والدال) متوازيين بالعدد مع حرف التاء المهموس، حتّى يخرج عليه، ويعلن عصيانه للصمت الذي لا يخدم الحب ولا ينهض به، وجاء بالضاد الحرف التفخمي، حتى يفخم إعلانه العصيان لصالح المرأة، ويؤكد انحيازه التام لها.

2.3.2 التَّوازي الصَّرفيُّ

لقد وجد رومان ياكبسون أنَّ " المترادفات والمتشابهات من المفردات تدخل ضمن بنية التَّوازي"[2]، مما يعني أنَّ تكرار المفردات أو مشتقاتها الصرفية في ثنايا المقطع الشعري سواء في بدايته أو في داخله، قائم على تكرار الاشتقاق الذي " يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد ...الذي يدرس الأثر"[3]، ويتعامل مع النص الشعري ويتدبره، يتمثل ذلك في قصيدة (دير قانون النَّهر)، حيث يقول بزيع:

"ورمى النَّاسُ خواتمَهم في الماءِ
رموا طرحاتِ عرائسِهم
وأساورَهم

---

(1) عتيق، عمر عبد الهادي، (2009)، الأسلوبية الصوتية في الفواصل القرآنية، ص10.

(2) ياكبسون، رومان، (1988)، قضايا الشعرية، ص106.

(3) الملائكة، نازك، (1978)، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الخامسة، 276-277.

ومفاتيحَ منازِلِهم

ورموا قمحَ الأعمارِ وأرغفةَ القهرْ

ورموا ما اختزنُوه منَ الذَّهبِ المتوارثِ

مَهْراً للنَّهرْ "(1)

لقد كرر الشاعر الفعل (رمى)، (4 مرات)، وهو الفعل الوحيد الموجود في المقطع بجانب ذكر فعل آخر هو (اختزن) مرَّة واحدة، وإن كان مفرغا من دلالته، لأن ما اختزنوه قد وقع تحت فاعلية الفعل(رمى)، بينما كان المقطع في كليته معتمدا على الأسماء (الخواتم، الماء، الناس، الأساور، المفاتيح، المنازل، القمح،الأعمار، الأرغفة، القهر، الذهب، والنهر)، وهذا يحيلنا إلى أزمة يعيشها الشاعر وقومه، فهم يمتلكون الأشياء، ولكنهم لا يمتلكون الأفعال، وهم في أزمتهم مع انقطاع الخير والرخاء عنهم، لا بدَّ أن يضحوا بكل ما يملكون، لهذا جاء الفعل رمى ليؤكد على محاولتهم تلك بالخلاص والنهوض، واستعادة الحياة، إنها تضحية قائمة على العطاء والبذل، لا على التمسك والاحتفاظ بالأشياء، وهذا البذل يأتي بمحاولة التخلص من كل شيء حتى الذكريات والمال والأرغفة، إنها لحظة الحقيقة التي تتطلب العطاء، ولا تتلاءم مع التقاعس والتَّردد.

وفي مثال آخر من قصيدة (لو ترون الذي يركض الآن!)، يعود بزيع إلى ممارسة التكرار بصورة أخرى، يكون فيها حضور المكان (الجنوب)، هو المسيطر على هاجس الشاعر ومشاعره وحروفه:

"هذا النهارُ بطيءٌ

ولمْ يصلْ القادمونِ منَ الليلةِ الفائتهْ

تعذبني هذهِ الأرضُ

حينَ تجيءُ،

وحينَ تضيءُ

وحينَ تُعرِّي على جسدي شمسَها الخافتهْ

لأنَّ الجنوبَ دمي المتأخرُ سوفَ أموتُ

---

(1) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج1، ص 376.

لأنَّ الجنوبَ غدي المتفجرُ سوفَ أحاولُ

موتي الأخيرَ

إنَّ هذا الجنوبَ مؤامرةُ القلبِ،

لمْ نلتقِ مرَّةً تحت َسقفِ الخيانةِ إلا وكنَّا

على خنجرٍ واحدِ"(1)

فبزيع يوازي هنا بين جملتين متوازيتين نحويا وهما: (لأنَّ/ الجنوب/ دمي/ المتأخر/ سوف/ أموت)، وجملة (لأنَّ/ الجنوب/ غدي/ المتفجر/ سوف/ أحاول + موتي الأخير)، فالمكونات واحدة تقريبا، حرف النصب واسمها الجنوب، ودمي/ غدي، صيغتان صرفيتان متشابهان، ثم المتأخر/ المتفجر، على وزن صرفي واحد (المتفعل)، ثم حرف التسويف (سوف)، ثم أتى بفعل مضارع (أموت/ أحاول)، ثم أن أحاول فيها شيء من الفعل الأول (أموت)، لأنه أتبعه (موتي الأخير)، بمعنى محاولة الموت، فهو يوازن بين موته المتحقق على أيدي الأعداء، وبين موته الذي يحاوله من أجل الحفاظ على الجنوب، وفي كلا الحالتين لا ضير من الموت في سبيل الجنوب المقدس عنده.

كما يكرر صيغ الأفعال (يصل/ تعذب/ تجيء/ تضيء/ تعري/ أموت/ أحاول/ نلتقي)، ليؤكد على استمرارية انتظاراته التي لا تنتهي، وآماله التي لا تجيء، رغم طول الانتظار وقساوته، فالمعاناة مستمرة لا انقطاع لها، ولبنان غارق في جراحاته كما الشاعر، ولا مخلص ولا نجاة ولا حلول تلوح في الطريق، والضوء المرتجى من النهار في آخر نفق الانتظار الموحش، قد يكون لقطار الموت الذي قد يطيح بالآمال المنتظرة كلها.

وفي قصيدة (عرس قانا الجليل)، نقف على نموذج آخر من التكرار الصرفي للأفعال، حيث يقول بزيع:

"جيئوا إذنْ بالنَّحلِ

كي يشتقَّ من أكمامِها عسلاً مصفَّى

أو يُهندسَ فوق مبسمِها الخجولِ

مكعَّباتِ الشَّهدْ

---

(1) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج1، ص61-62.

جيئوا بجذعِ النَّخلِ

كيْ يهتزَّ فوقَ المهدْ

جيئوا لها بالثَّلجِ منْ حَرمُونَ

كي تبيضَّ خلفَ نقابِها كحمامةٍ

جيئوا لها بالكُحْلِ

من ليلِ الحجازِ

وهيئوا لنعاسِها رِمْشَيْنِ

أمضَى منْ سيوفِ الهندْ"[1]

نجد بزيع هنا يكرر صيغ الفعل (جيئوا)، بصيغة الجمع (4 مرات)، ليقول بأن تكريم الشهيد والحفاظ على ما مات من أجله هو واجب الأمة ككل، فهي المنوط بها اكمال مسيرة الشهيد والموت حيث مات هو، وعدم مصالحة الأعداء؛ لأن ذلك خيانة للشهيد وتضحياته، كما يكرر الأفعال (يشتقَّ/ يُهندسَ/ يهتزّ/ تبيضَّ)، ليؤكد فاعلية الشهيد ودوره في صناعة التغيير للأشياء، وبأنه الفاعل الحقيقي في معادلة الحرب والسلم على حدٍّ سواء، فهو الذي يشتق من نحل الوطن العسل الحقيقي المصفى، وهو الذي يهندس فوق شفاهها مكعبات الشهد، في الدلالة على أن الشهيد سعيد بالموت، وبأن طعم الموت لديه أشبه بالعسل وأن الحياة المذلة تحت حكم الأعداء هي الموت الحقيقي المؤجل.

وفي قصيدة (كم أنتِ أجملُ في الحنين إليكِ)، نقف على نموذج آخر حيث يقول بزيع:

"لا شيءَ يوقفني على قدَمَيْ رحيلكِ

أو يحالفني مع الضَّجرِ الملبَّدِ بالخسارةِ

في فناءِ البيتِ،

محضُ يديْنِ فارغتينِ

في أبديَّةٍ ثكلى يدايْ،

وإذْ تُداهمني

---

(1) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج2، ص736-737.

عواصفُ نأيكِ الهوجاءُ

تنشبُ حيرتي أظفارَها

كالقطةِ العمياءِ

في الغبشِ المُرائي

كمْ أنتِ أجملُ في الحنين إليكِ،

كمْ ذكرى النِّساءِ

أشدُّ سحراً في حسابِ العاشقينَ

من النِّساءِ!

كمْ أنتِ بالغةُ الخفاءِ،

كأنَّما تتجاوزينَ هشاشةَ الأجسامِ

كي تتصالحي مع رغبةِ الفانينَ

في ترميمِ ما خسروهُ

منْ حُلمِ البقاءِ"[(1)]

والمتأمل في هذه المقطوعة يجد أن بزيع قد ركز على اسم الفاعل بصيغتيه من الثلاثي وغير الثلاثي، إلا أن صيغة الثلاثي غلبة على المقطوعة، (فارغتين/ المرائي/ العاشقين/ بالغة/ الفانين)، ولم يأتِ على صيغة اسم المفعول إلا مرة واحد في بداية المقطوعة (الملبَّد)، وهي صيغة من غير الثلاثي، ولعل ذلك يرتبط بطلب بزيع في لحظة حنينه تلك لأشياء تساعده على الوقوف والتحمل والصبر، ولذلك جاء بصيغة اسم الفاعل، ودليل ذلك حين نتأمل، فهو في حيرة شك، لا يحيط به إلا ضباب الشكوك، وغبش الأحلام المرائي، والحبيبة بالغة الخفاء والتخفي، في محاولتها المصالحة مع رغبة الفانين، لتعوضهم ما خسروه في معركتهم مع البقاء.

3.3.2 التَّوازي التَّركيبيُّ

لقد جعل بعض النُّقاد المستوى البلاغي واحداً من مستويات التَّوازي التركيبي، فلاحظوا على المستوى البلاغي كثيرا من "المظاهر الجمالية والأدائية كالتشبيه

([1]) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج2، ص818-819.

والاستعارة والمساواة والمشاكلة والمقابلة والترصيع وما إلى ذلك"[1]، وألمحوا إلى إمكانية الإفادة من الجهد البلاغي والنقدي القديم في هذا المجال، حيث نستطيع "أن ندرس الكثير من أنساق التَّوازي بالإفادة الواعية من معطيات الموروث البلاغي والنقدي العربي على أكثر من مستوى"[2]، وهنا يجدر الإشارة إلى قصيدة (مرثية الغبار) لشوقي بزيع، حيث يقول:

مَنْ يصرخُ الآنَ فينا: الظِّلالُ أم الأصلُ؟

أمْ أنَّنا نقطةُ المنتصفْ

بينَ ما لا يجيءُ وما لا يعودُ؟

وهل نحنُ فاصلةٌ بينَ حربينِ

أمْ وحشةٌ تتدحرجُ نحوَ سديمِ النِّهاياتْ؟[3]

وهنا نجدُ الشَّاعر يطابق بين كلمتي (الظِّلال والأصل)، وهي مقصودة حتّى تزيل خيط التماهي بين الممكن والوهم، بين الحقيقة والخيال، ولا غرابة في ذلك فهو سطر شعري في قصيدة ترثي الغبار، وتتعاطى مع شفافية الأشياء، وهي إشارة إلى روح الشَّاعر الشفافة التي يحاول أن يظهرها على سطح القصيدة الداكن، ثمَّ يعود للطباق بين العودة والمجيء، بين الماضي المقلق، والحاضر المؤلم، والمستقبل الذي يحمل وحشة تتدحرج نحو نهايتها المشتهاة رغم وجعها، وهذا الفارق الشاسع بينهما، على أنه فارق ممكن ومتاح ما دام الشَّاعر نقطة المنتصف بين الأشياء، وفاصلة المحبة بين الحروب والصراعات والآلام.

وفي قصيدة (عندما يصبح الحبر أعمى)، يكرر بزيع سطرا شعريا كاملا أكثر من (8 مرات)، يحمل هزيمة الحبر والقصيدة والخيال، أمام واقعية الحياة التي لا تعترف إلا بالمنطق والإيقاع السريع الذي يؤطرها ويحكم مسيرتها:

"ما الذي تستطيعُ الكتابةُ أنْ تفعلَهْ؟

---

(1) ثامر، فاضل، (1987)، مدارات نقدية، (في إشكالية النقد والحداثة والإبداع)، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ص243.

(2) ثامر، مدارات نقدية، ص 242.

(3) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج1، ص340.

عندما يصبحُ الحبرُ أعمى
ولا يجدُ النَّاسُ وقتاً لتصريفِ أعمارِهِمْ،
أو لفصلِ الهواءِ الذي لمْ يزلْ
بَعْدُ حيَّاً
عنْ النَّظراتِ التي جَمُدَتْ
في الزَّوايا
وتصبحُ أمعاءُ طفلٍ رضيعٍ
حدودَ العلاقةِ
بينَ الفجيعةِ والمهزلَةْ
ما الذي تستطيعُ الكتابةُ أنْ تفعلَهْ؟
وما منْ دليلٍ
على أنَّ صوتاً هُنا
كانَ يسكنُ"(1)

وهنا وعندما يصبح الحبر أعمى لا جدوى منه ولا فائدة له، تعجز الكتابة عن أداء دورها في التغيير واجتراح المستحيل، ويكون السؤال الذي لا يمكن الإجابة عنه (ما الذي تستطيعُ الكتابةُ أنْ تفعله؟)، عندما يفقد الناس الوقت والزمن لمعرفة مصائرهم، وعندما لا يجد الأطفال طعاما لأمعائهم الجائعة، وعندما يكون الرماد والموت هما سادة الأشياء، وعندما تخبئ الأمهات حنينهن لأبنائهن في صرر الحنين المهترئة، ما الذي تستطيعُ الكتابةُ أنْ تفعله؟، والشاعر ينادي المسيح المخلص وما من مسيح، فهو يعلن عجزه عن إنقاذ لبنان من الدمار والموت، إذن فهو إعلان يتبرأ فيه الشاعر من الكتابة والقصائد والحروف، ويعلن فيه عبثية الكتابة وعدم قدرتها على الفعل الإيجابي والممكن في تحرير الإنسان وإعادته إلى سيرته الأولى جميلا يحمل السلام والطمأنينة والحب.

وفي مثال ثالث من (قصيدة علي الصغير)، يقول بزيع:
"قبلَ ألفِ عامٍ كانَ اسمهُ عليَّاً الصَّغيرْ

(1) بزيع، شوقي، (2007)، لا شيء من كلِّ هذا، ص89-90.

وبعدَ ألفَ عامٍ ظلَّ اسمهُ عليَّاً الصَّغيرْ

كأنَّهُ يَقيءُ ما ترضعُهُ السُّنونُ"(1)

نلحظ أنَّ الشَّاعر يكرر في المقطع الشِّعري السطر الشعري نفسه، مع تغير بسيط طرأ على كلمتي (قبل، وكان)، ليستبدل بهما بـ(بعد، وظلَّ)، وهذا التكرار الذي يترادف فيه السطر الشعري الأول مع السطر الشّعري الثاني، هو مقصود ليؤكد موقف الشاعر على عدم تحوّل (عليا الصغير)، عن موقفه، وثباته عند ما يرى وما يعتقد، فلا الأعوام الألف، ولا السنون الكثيرة، ولا ضغوطاتها ولا مغرياتها، استطاعت أن تبدِّل موقفه من الحياة والأفكار، بل ظلَّ ثابتا قويا عصيا على كل شيء، فلم يدجَّن، ولم تهن له عزيمة، ولم تتكسر له سارية تحدٍ وصمود.

لذلك مارس علي الصغير أدوات الرفض كلها، وأساليب الممانعة، وتقيأ كلَّ ما رضعه من سنوات العمر، التي حاولت أن تطال من نفسه الجامحة والمكابرة، لكنها ما استطاعت لأنه ثار على كل ما حاولت أن تعلِّمه إياه من خضوع وانكسار، وخطَّ لنفسه طريق النضال والمقاومة، بالرغم من أنه صغير، لكن فعله كان كبيرا، لم يستطعه الكبار من الأمَّة، وليس عبثا أن يُسمَّي عليا، وهي إحالة لعلي _كرم الله وجهه_ وما تحمله شخصيته من رفض للظلم، وتضحية وفداء وعزة، والظن أن علياً الصغير، هو لبنان الصغير بحجمه وقدراته، الكبير بقدرته على الوقوف في وجه العدو الصهيوني، ولو بالإرادة والعزم، وبالقليل من الصبر والإيمان، حتَّى لو تخلَّى عنه الأشقاء، وتركوه في جبِّ الخوف والحصار وحده.

وفي قصيدة (المسيني لكي لا أضلَّ طريقي إلى البيت)، يقول بزيع:

"كلُّ هذي الشُّروخِ التي تَرْتُقينَ بها هُوَّةَ الصَّمتِ

هرطقةٌ فارغِهْ

وكلُّ دمٍ لا يليهِ اشتعالي على جمرِ كفيِّكِ أضغاثُ دمْ

وكلُّ يدٍ لا تردينَ عنها هواءَ الذُبولِ مرشَّحةٌ للهرمْ

المسيني لأرجعَ عشرينَ عاماً إلى الخلفِ،

مُسِّي بأهدابِ عينيكِ أطرافَ روحي

---

(1) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج1، ص366.

لأطردَ عني فلولَ الشَّياطينِ

أو ما تجمَّعَ تحتَ الشَّرايينِ من فضلاتِ الحروبْ

وما خلَّفتهُ الدُّروبُ

التي أسلمتني إلى هُوَّةِ الأربعينْ"[1]

نجد بزيعاً هنا يظهر التوازي في سطرين شعريين متلاحقين(وكل دم لا يليه اشتعالي على جمر كفيك أضغاث دمْ/ وكل يد لا تردين عنها هواء الذبول مرشحة للهرمْ)، فيبدأ هنا بواو الاستئناف ثم كل الدالة على العموم إلا أنه قيدها بالإضافة في الجملة الأول بكلمة / دم، وفي الثانية بكلمة/ يد، فالدم محرك الأعضاء والسبيل الوحيد لها لتكون فاعلة وصاحبة إرادة، في حين أن إضافة اليد، دعوة منه للانفلات من جديد نحو مقاومة الذبول، وهنا أراد الحبيبة وكنّى هنا باليد لأنه في بداية القصيدة طلب منها أن تلمسه ليستشعر بها البيت الذي يسكنه ولا بدَّ لهذه الحركة من دم يجري، وكأن هذا الدم أشبه بالزيت الذي يوقد مصباح الأمل والرجاء، وبغير هذه الوظيفة يصبح مجرد أضغاث وهم وغياب وموت

(1) بزيع، شوقي، (2005)، ج1، ص395-396.

الفصل الثالث

الانزياح

كما قلنا من قبل فأن الانزياح يبحث في بنية الكلمة، لهذا كان من الضروري أن يجعل له فصل كامل في الدراسة، وسنناقش فيه أنواع مختلفة من الانزياحات اللفظية أهمها: الانزياح الإسنادي بنوعين (انزياح الجملة الإسميّة، وانزياح الجملة الفعليّة)، والانزياح الدلالي بنوعين أيضا هما(انزياح الإضافة، والانزياح النعتي)، والانزياح التركيبي بشقين(التقديم والتأخير، والحذف).

ومما لا شكَّ فيه أنَّ الانزياح ليس طارئا ولا دخيلا على الشعر العربي، بوصفه كسرا للمألوف اللغوي، وخروجا على اللغة المعيارية، التي تصلح للخطاب العلمي والتقريري وللمتداول اليومي من حديث وقضاء حاجات وتسيير للأعمال والأمور، فالانزياح أحد المتطلبات المهمة لتكوين الشعرية، ففي غيابه يصبح الشعر كلاما نثريا يستطيع أي عارف بالعروض قوله ورصف حروفه خلف بعض، و"الأدب يوجد بقدر ما ينجح في قول ما لا تستطيع اللغة العادية أن تقوله، ولو كان يعني ما تعنيه اللغة العادية لم يكن مبرر لوجوده"[(1)]، وهذا ما تنبه له الشعراء القدماء، وكنا نسمع ونحن نتلقى الدرس النقدي في الجامعات، عن أنسنة الجمادات لديهم، وبأن ناقة أحدهم هي معادل موضوعي له ولتجربته الشعرية ولحالته الشعورية.

كما تنبَّه علماء البلاغة القدماء لهذا كلِّه، كالجرجاني الذي يقول: "ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيئا، وحول اللفظ عن مكان إلى مكان"[(2)]، ويقول ابن الأثير في حديثه عن الالتفات: "وحقيقته مأخوذة من التفات الإنسان عن يمينه وشماله، فهو يقبل بوجه تارة كذا، وتارة كذا، وكذلك يكون هذا النوع من الكلام خاصة؛ لأنه ينتقل فيه عن صيغة إلى صيغة، كالانتقال من خطاب حاضر إلى غائب، أو من خطاب غائب إلى حاضر،

([1]) فضل، صلاح، (1978)، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ص 316.

([2]) الجرجاني، عبد القاهر. (1999)، دلائل الإعجاز، شرحه وعلق عليه ووضع فهارسه محمد التنجي، الطبعة الأولى، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ص 96.

أو من فعل ماض إلى مستقبل، أو من مستقبل إلى ماض أو غير ذلك"[1]، مع أنها _أي البلاغة_ "قد بُنيت بمنظورٍ تصنيفيٍّ خالص، لقد وقفت مُحاولتها عند وضع العالم وتسمية وترتيب الأصناف المختلفة من الانزياحات، كانت تلك المهمَّة مملَّة ولكنها ضروريَّة، فمن هنا ابتدأت العلوم جميعاً، لكنَّ البلاغة وقفت عند هذه الخطوة فلم تبحث عن البنية المشتركة بين الصور المختلفة"[2].

فالانزياح إذن انحراف في الأسلوب عمّا هو معتاد في اللغة العادية (اللغة صفر)، حيث يمكننا الإشارة هنا" إلى أنّ التّناول الأسلوبيّ إنّما ينصبّ على اللّغة الأدبية؛ لأنّها تمثّل التّنوّع الفرديّ المتميز في الأداء، بما فيه من وعي واختيار، وبما فيه من انحراف عن المستوي العاديّ المألوف، بخلاف اللّغة العادية الّتي تتميز بالتّلقائية، والتي يتبادلها الأفراد بشكل دائم وغير متميز. وليس معنى هذا أنّنا نقيم حاجزا صلبا بين اللّغة الأدبية ولغة الخطاب؛ لأنّ الأولى تستمدّ وجودها - بلا شك – من الثّانية، فتقيم منها أبنية وتراكيب جديدة من الصّوت والكلمة والجملة، ثمّ القطعة بأكملها[3].

وهذا يدفعنا إلى القول بأنَّ " لغة الأدب هي التي تحدّد الإمكانيات التّعبيرية الجمالية التي توجد بشكل اعتباطيّ في لغة الخطاب، فتفيد منها في إبداعات جديدة لا تنتهي. وعلى هذا يمكننا القول بأنّ علم اللغة هو الذي يدرس ما يقال، في حين أنّ الأسلوبية هي التي تدرس كيفية ما يقال، مستخدمة الوصف والتّحليل في آن واحد"[4].

ويظل الانزياح في خروقاته للغة المتوقعة أو تجاوزاته لحدودها اللغوية، هو الأساس في خلق الدهشة عند المتلقي، لأن "المعنى الأدبي ينشأ من حالة قلق، وبينما يولدُ الشكل الأدبيّ والإيقاعات والجمل والكلمات من حالة القلق، تظلّ المعاني حائرةً

([1]) ابن الأثير، أبو الفتح ضياء الدين. (1990)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، الطبعة السادسة، المكتبة العصرية بيروت، لبنان، ص 197.

([2]) كوهن، جان، (1986م)، بنية اللغة الشعريّة، ص47.

([3]) عبد المطلب، محمّد، (1994)، البلاغة والأسلوبية، الطّبعة الأولى، الشركة المصرية العالميّة للنشر، لونجمان، بيروت، ص186.

([4])عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص186.

غير محدودة إلى أن تسكن –ولو لم تطمئنَّ كُلّ الاطمئنان– في هيكلها اللغويِّ المحسوس، ومعنى ذلك أنّ عمليّة الاختيار في النصِّ الأدبيِّ، على وجه الخصوص، هي في الوقت نفسه عمليّة خلقٍ للمعنى"[(1)].

والغاية من الإبداع والشعر هو مشاركة المتلقي وتفاعله، لأن"العمل الشعري لا يكتمل إلا بالآخرين وبغير الآخرين تبقى التجربة الشعرية في جبين الشاعر كالعطر المحبوس في أحشاء البرعم، لا ينتفع به حقل، ولا تفرح به رابية"[(2)]، لذلك تعد لغة الانزياح بما يعتورها من خروجات غير متعاكسة مع الرؤية الشعرية والمنطلق الشعري " رفضٌ لكل أشكال التحديد والمعقول والمنطق والتناسب المقيَّد بين بداية انطلاق الدالِّ ونهاية استقرار المدلول، وهي في حدود الفعل الشعريِّ الداخل بكلِّ نشاطه وحيويّته وحرارته تشكيلٌ لا منطقيٌّ ولا معقول، لأنها عندما تنطلق من حدود المدى الدلاليِّ المعجميِّ ذي المرجعيَّة القارَّة، فإنَّها تبدأ بتشكيل عالمها وفضائها الخاصِّ لتفقد صلتها بتراثها المعنويّ في صيغته المعجميّة المتداولة، بسبب انفتاحها على المحتمل الدلاليِّ المتعدِّد والمشحون بالحدَّة والحداثة والمرتهن بالمجازيِّ والرمزيِّ والأسطوريِّ والسيميائيِّ، بعيداً وعميقاً ومنشطراً في مُدياته المعنويّة الضاربة في أعماق النَّصِّ"[(3)].

إذن يمكننا بعد هذا كلِّه القول بأن الانزياح هو: "اختراق مثالية اللّغة والتّجرّؤ عليها في الأداء الإبداعي، بحيث يفضي هذا الاختراق إلى انتهاك الصّياغة التي عليها النّسق المألوف والمثاليّ، أو إلى العدول في مستوى اللّغة الصّوتي والدّلالي عمّا عليه هذا النّسق"[(4)]، وهو " استعمال المبدع للّغة، مفردات وتراكيب وصورا، استعمالاً يخرج بها

---

(1) عيَّاد، شكري محمد. (1988م). اللغة والإبداع؛ مبادئ علم الأسلوب العربي، الطبعة الأولى، انترناشينال برِس، القاهرة، ص71.

(2) قباني، نزار. (2000)، الشعر قنديل أخضر، الطبعة الأولى، منشورات نزار قباني، بيروت، ص11.

(3) عبيد، محمد صابر. (2007م). عضوية الأداة الشعرية، الطبعة الأولى، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ص68.

(4) رشيد الددة، عبَّاس، (2009)، الانزياح في الخطاب النَّقدي والبلاغي عند العرب، الطَّبعة الأولى، بغداد، دار الشُّؤون الثَّقافية العامَّة، ص15.

عمّا هو معتاد ومألوف بحيث يؤدّي ما ينبغي له أن يتّصف به من تفرّد وإبداع وقوّة جذب وأسر"[1]، وهو أسلوب عند جان كوهن الذي يقول بأن:"تصريفُ الأسلوب باعتباره انزياحاً ليس أن نقول ما هو، فالأسلوب هو كلُّ ما ليس شائعاً ولا عاديَّاً ولا مطابقاً للمعيار العام المألوف، ويبقى مع ذلك أنَّ الأسلوب كما مورس في الأدب، يحمل قيمةً جماليّة، إنّهُ انزياحٌ بالنّسبة إلى معيار، أي أنه خطأ، ولكنّه كما يقول برونو..."خطأ مقصود". إنّ الانزياح إذن مفهومٌ واسعٌ جداً ويجب تخصيصه، وذلك بالتساؤل عن علَّة كون بعض أنواعه جماليَّاً والبعض الآخر ليس كذلك"[2].

لهذا فنحن نبحث من خلال الانزياح عن ما يعزز الجملة الشعرية، ويحقق الرسالة المطلوبة منها، فالتغيير هنا لا يطال اللغة الأصل أو المعجمية؛ وإنما يذهب إلى دلالة جديدة أرادها الشاعر، لأن" ما يتغير هو معجم اللغة نظراً لارتباط اللغة بنشاط الإنسان الإنتاجي في كل مجالات عمله دون استثناء، أما نظام القواعد فلا يتغير إلا ببطء شديد نحو تحسين القواعد وأحكامها مجدداً. من هنا فإن كل عمل أدبي هو مجرد انتقاء من لغة معينة على أن لا يفهم الانتقاء أنه انتقاء من أشياء جاهزة بل هو خلق خاص"[3]، وهذا الخلق يوجد الشعور المشترك بين الشاعر والمتلقي حيث إن "الاستخدام الشعري للغة كطاقات وقوى توجه مسير العبارة وتؤثر بفضل تسلسل أنغامها غير العادية تأثيراً سحرياً غير عادي وهذا التأثير يساهم بالمقدار نفسه في خلق الإحساس بالموقف الشعري أو التجربة الشعرية"[4].

وستقوم الدراسة بتناول ثلاثة أنواع من الانزياح في شعر شوقي بزيع هي: الانزياح الإسنادي، والانزياح الدلالي، والانزياح التركيبي.

([1]) محمّد ويس، أحمد، (2005)، الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبية، الطّبعة الأولى، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ص7.

([2]) كوهن، جان، (1986م)، بنية اللغة الشعريّة، ص15.

([3]) الأسعد، محمد. (1980). مقالة في اللغة الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص 40.

([4]) الورقي، سعيد، (1984)، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، ص370.

1.3 الانزياح الإسنادي

يتحقق الانزياح الإسنادي في قسمي الجملة العربية؛ الاسمية والفعلية، ففي الاسمية من حيثُ إيرادُ خبرٍ ليس من جنس المبتدأ معجميا، وما يحدث بين الصفة والموصوف من تنافر بين الدلالات، وبين المضاف والمضاف إليه، من تباعد بين الصفات المعجمية، وما يحدث في اسم الفاعل واسم المفعول، وفي القسم الثاني من شقي الجملة وهو الجملة الفعلية، فيحدث الانزياح بين الفعل والفاعل حين يعمد الشاعر إلى إسناد الفعل إلى فاعل ليس من فصيلته المعجمية المتعارف عليه.

وهذا يتنافى مع القانون اللغوي القائل بأن "يكون المسند ملائما للمسند إليه في كلِّ جملة إسنادية"[1]، وهذا النوع من الإسنادات شائع بكثرة في دواوين شوقي بزيع منذ بداية تجربته الشعرية، وسنأخذ هنا نماذج دالة على هذا الانزياح الإسنادي عنده.

1.1.3 انزياح الجملة الاسميّة

أول ما يجذبنا في المقطع الآتي ونحن ندرس الجملة الاسمية، قول بزيع: (حتى إذا أصبح العمر، مقبرة من حروف)، ليتفرد بهذه العبارة الشعرية عن كثير من عباراته في مقاطعه المتفرقة، أو في تجربته الشعرية، وهذا يحيل إلى خوف بزيع من النهايات، حيث يصبح الموت أكثر قربا، عندما يلجأ الشاعر لتجميع شعره وتجربته، وآلامه وذكرياته، في هيئة حروف وكلمات، هي أعماله الكاملة، التي تحتضن التجربة، بخيباتها وانتصاراتها، فالعمر يمكن أن يكون جنَّة أو حلما جميلا، وقد نكون أكثر انزياحا لو قلنا، أصبح العمر شهادة، أما أن يكون العمر مقبرة، فهذه هي الإضاءة (الفلاش)، التي خرجت من بين كلماته وحروفه، فأعمل عقل المتلقي للبحث عن الروابط بين العمر والمقبرة، العمر الذي يمثل الحياة، والمقبرة التي تمثل الموت والوجوم، حيث تصبح نهاية الحروف الموت والقبر، لتتناغم مع نهاية التجربة الشعرية، التي يكون غالبا ختامها بإصدار الأعمال الكاملة للشاعر، وكأن كتابة الأعمال الكاملة، هي الموت لحياة الشاعر، الحقيقية بالتقدم بالعمر، أو المجازية بنضوب التجربة وانتهائها:

---

(1) كوهن، جان، (1986م)، بنية اللغة الشعريّة، ص104.

"هكذا راحَ يُحصِي محطَّاتِ

تلكَ الحياةِ التي خانَها

بالقصائدِ،

حتَّى إذا أصبحَ العمرُ

مقبرةً منْ حروفْ

تراءى لهُ الموتُ

في زيِّ أعمالِهِ الكاملِهْ"[1]

ويستوقفنا في المقطع الآتي قوله (كان دمي المراهق يستفيق مع الزهور)، فلا يبدو في الظاهر أن ثمة علاقة بين (دمي والمراهق والفعل يستفيق)، والمتعلق (مع الزهور)، إلا أن منعم النظر يجد أن الشاعر تجاوز حتى المرحلة الثانية من لغة الإبداع، فأسبغ على الدم صفة المراهقة، وهي صفة إنسانية بحتة، تلازم عمرا إنسانيا محددا، يترتب عليه الطيش وعدم الاتزان، ثم ألصقه بالزهور التي أيضا لها طيشها في الإزهار والموت السريع، فثمة مشترك بين عمر دمه وعمر الزهور، وهذا الخروج على اللغة المعيارية لم يشط بها، ويجعل الانزياح هنا عبثيا، بل إن هذا الدم المراهق الذي يشبه الزهور، جعل العمر يأتي سريعا في غفلة من الشاعر، وهذا نتاج وعي وإدارك مبكرين عنده.

ولا نغفل عن ربط هذا المشهد وكثير من المشاهد داخل ديوانه والتحولات التي قصدها عن تحولات الفراشة وخروجها من يرقتها:

"وفي غسق الحياة الغضِّ

كانَ دمي المراهقُ يستفيقُ مع الزُّهورِ

مبللاً منْ دونِ أنْ أدري

برائحةِ البلوغْ"[2]

وفي مقطع آخر من قصيدة (مرثية الغبار)، يجري الشاعر انزياحات فعلية واسمية ففي الأخير منها نقف عند (ووجهته لا مكان)، فالوجهة مبتدأ، وفي العادة

([1]) بزيع، شوقي، (2007)، لا شيء من كلِّ هذا، ص29-30.

([2]) بزيع، شوقي، (2013)، فراشات لابتسامة بوذا، ص91.

يكون للوجهة هدف معروف ومحدد، بينما هنا فاجأنا بزيع بكسره للنمط المعهود فأتى بخبر زاد من التشتت (لا مكان). وما لبث أن غادر الإسناد الاسمي حتى جاء باسناد جديد وهذه المرة فعلي، يشير بأشلائه أن تقوس سكانه، تحت قنطرة الوقت، ففي الجملة السابقة تفكك بين الفعل تقوس والفاعل سكانه، فالتقوس يصيب الرمح السهم أو بعبارة أوسع المعادن والخشب، أما أن يصيب الإنسان أو مجموع هذا الإنسان المتمثل بالسكان فهذا شيء جديد، يطرح تساؤلا مهما، هل تحول الناس إلى جمادات ومعادن، خاصة أنه أضاف على هذه الجملة الفعلية ظرفا مكانيا غريبا (تحت)، يضاف إلى زمن (قنطرة الوقت)، فعالق الزمان والمكان في لحظة واحدة، ولكنها لحظة يحكمها الوقت بقنطرته:

"غبارٌ على أفقِ الرُّوحِ يعلُو
ووجهتُهُ: لا مكانْ
يشيرُ بأشلائِهِ أنْ تقوَّسَ سكَّانُهُ
تحتَ قنطرةِ الوقتِ
وانهدمَ العَقْربانْ
والذي خَلَّفَتْهُ الحروبُ قضى تحتِ أنقاضِهَا
تاركاً للَّذينَ يجيئونَ مِنْ بعدِهِ
وردةً مِنْ دخانْ"(1)

2.1.3 انزياح الجملة الفعليّة

ويتبدَّى من هذه المقطوعة المنتزعة من قصيدة (ما قاله الرجل الذي لم يمت)، إن الشاعر كثَّف الوجود المتعلق بالإنسان، من خلال انزياح إسنادي نافر فيه بين الفعل والفاعل، فالفعل (أرى) تبعه الفعل (يمشي) ولكن أسند إليه فاعل لم يعهد عنه المشي، وكذلك في الفعل الثاني يمشي الضدُّ، فأخذ الشيء والضدَّ، ليجسدهما بصفات إنسان يمشي، ولكن المشية هنا مختلفة عما نعلمه، فالمشية إلى العكس تشظٍّ والمشية إلى الضد أيضا تحمل تشظياً آخر، هذه التشظيات المتعاكسة والمختلفة يقابلها

(1) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج1، ص337.

تشظيات متعاكسة ومختلفة وهذه المرة في اليد الواحدة، فالأكف محاربة والأصابع مستسلمة، ومما طوَّر في دلالة العبارة علاقة الانزياح الإسنادي بين الناسخ تكون، والأكف وخبرها محاربة، والأصابع مستسلمة، ولو تأملنا قليلاً لوجدنا أن هذه الصفات مسندة إلى الأكف والأصابع التي يمتلك الإنسان أرادتها، مع العلم بأن مهمة الحرب منوطة بالأصابع التي وظيفتها إطلاق الرصاص أو تنفيذ رغبات الأكف:

"وأرى الشيءَ يمشي إلى عكسِهِ،

الضدَّ يمشي إلى ضدِّهِ

وأرى

كيفَ تكونُ الأكفُّ محاربةً

والأصابعُ مُستسلمهْ"[1]

وفي قصيدة (خلود تنجح في امتحان الموت)، تتولى الانزياحات الإسنادية (يضرب عقرب الأزهار)، (ويتكىء الصباح)، (ولا يتجرأ الدفلى على التحليق)، ونلحظ هنا أن الأفعال جاءت على صيغ المضارع، وهذا يعطي دلالة على استمرارية (خلود) وسرمديتها، الأنموذج وربط هذا الاستمرارية بألفاظ منعشة للنفس، ومدوية في عالم الذاكرة (الأزهار، الصباح، الدفلى)، وقد كشفت لنا لواحق هذه الأفعال (على إيقاع مشيتها، على ابتسامتها، على التحديق في فمها المراهق)، دربا مليئا بالذكريات المؤلمة، وقصص الموتى، والنزوح، إلا أن ذلك كلَّه يصب في رفعة الوطن وبعثه كطائر الفينيق:

"كانتْ خلودُ صبيةً قمحيةَ العينينِ

يضبطُ عقربُ الأزهارِ

ساعتَهُ

على إيقاعِ مِشْيتها،

ويتكئُ الصَّباحُ على ابتسامتِها

إذا ابتسمتْ،

ولا يتجرأُ الدُّفلى على التَّحديقِ

([1]) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج1، ص116-117.

في فمها المُراهقِ
وهو يمعنُ في تفتُّحِهِ"[1]

ويتجدد بزيع في انزياحه الإسنادي/الفعلي، في قصيدته (ثلج)، فالشِّعر عنده يتناول الشبهات طازجة، ليتجاوز بذلك حركة الشعر الاجتماعية التي عُرف بها إلى حركة جديدة يكون فيها الشعر قاضياً يتناول الشبهات ويداورها كأنها أكل يشتهى (طازجة)، ويقابل هذا المشهد بمشهد ولادته، ويستمر بزيع في هذا الانزياح لينتقل من فعل التناول إلى فعل التسلق، وهو فعل يحتاج إلى وسائل عقلية وجسدية في آن معا، (الطفل/ يتسلق الأيام قبل أوانها)، فهو يسابق الوقت ويريد أن يخرج من الفعل السلبي، إلى حالة المقاومة، التي تمثل له إيجابية الحياة:

"وبمستطاعِ الشِّعرِ
أنْ يتناولَ الشُّبهاتِ طازجةً
كما ولدتْ لأولِ مرَّةٍ
وبمستطاعِ الطفلِ
أنْ يتسلَّقَ الأيامَ قبلَ
أوانِها
ويطيرَ فوقَ الحاجزِ الزَّمنيِّ
للأعمارْ"[2]

2.3 الانزياح الدلالي

تعدُّ الدلالة الباب الذي تطرقه المستويات اللغوية، وهي " مجموع التأليفات المتحققة لكلمة ما"[3]، ويرى بعضهم أنها "العلاقة الصرفية الاعتيادية القائمة في لغة ما بين مفردة معينة ومفردات أخرى في التركيب، ونعني بالمفردة هنا المفردة العينية

---

(1) بزيع، شوقي، (2007)، لا شيء من كلِّ هذا، ص75-76.

(2) بزيع، شوقي، (2007)، لا شيء من كلِّ هذا، ص10.

(3) كوهن، جان. (1986م). بنية اللغة الشعريّة، ص106.

بعيدا عن الأصناف التركيبية/ النحوية العامية"[1]، وسنأخذها هنا بوجهين: انزياح الإضافة، والانزياح النعتي.

1.2.3 انزياح الإضافة

شكلت الإضافة متكأً في تجربة بزيع الشعرية، على امتدادها في الدواوين جميعها بصورة لافتة، جعلت الباحث يُعمل فكره في قراءة الدواوين من جديد ليخرج بنتيجة مفادها أن الشاعر تميز في تحميل المعاني للإضافة، من خلال أنماط جديدة من التعالق الإضافي بين المضاف والمضاف إليه، لأنك "إذا أضفت اسماً مفرداً إلى اسمٍ مفردٍ، أو مضافٍ صار الثاني من تمام الأوَّل وصارا جميعاً اسماً واحداً"[2]، وهي سمة تكاد تكون فريدة في حركة الشعر العربي الحديث، ومن ذلك قوله في قصيدة (حنين):

"في ذلك الرُّكنِ القصيِّ من الكتابةِ،
حيثُ أفشلُ في تعقُّبِ فكرةٍ
هربتْ من الإيقاعِ،
يحدثُ فجأةً
أنْ تدخلَ امرأةٌ إلى المقهى
وتجلسَ باتجاهِ البحرِ،
منعكساً على المرآةِ
كانَ جمالها ينحلُّ في الصَّمتِ
المحايدِ بيننا
كمراكبٍ منهوبةِ الأحزانْ"[3]

([1]) القاسم، يحيى، (1998)، انزياح المصاحبات المعجمية، دراسة في شعر أمل دنقل، مجلة جامعة البعث، دمشق، مجلد21، ص 152.

([2]) المبرِّد، أبو العباس محمد بن زيد. (1989م). المقتضب، تحقيق: محمد عبدالخالق عضيمة، (د.ط)، دار الكتاب المصري، القاهرة، ج4، ص143.

([3]) بزيع، شوقي، (2007)، لا شيء من كلِّ هذا، ص13-14.

لقد جعل بزيع الإضافة قفلا لمقطعه الشعري (منهوبة الأحزان)، فكيف للأحزان أن تكون منهوبة، وكيف في الوقت نفسه للمنهوب أن يكون أحزانا، ومن هنا أغنت هذه الإضافة المقطع الشعري المبني على الحركة المتعددة والمتنقلة بين الأمكنة (الركن القصي/ المقهى/ البحر/ المرآة/ الصمت، المحايد، بيننا، مراكب، الإيقاع).

وفي قصيدة (على باب كلية التربية)، نجد بزيعاً يخالف المصاحب المعجمي عندما أورد قوله: (مثل رتل من القهقهات الطويلة)، فالرتل لفظٌ من الألفاظ الملازمة للجيوش، رتل العربات أو المنجزرات أو الجنود، أما أن يكون الرتل من القهقهات فهذا يحيل إلى لحظة الجنون التي يعيشها الشاعر بفقد صديقه أسعد، أو بفقد صباه في كلية التربية، حيث الحروف بلا وطن، وحكايا التصابي بلا حساب، غير حساب المتعة وتجلي الحياة الجميلة، فروح أسعد لا زال عبقها يفوح مع فناجين القهوة على أدراج كلية التربية، وكذلك هي أيام صباه التي تركها أيضا على الدرج ذاته، فلم يبقَ منها إلا الأشجان والرائحة المتخثرة بين الفناجين التي بقيت يتيمة بعد أن غادرها أصحابها، أسعد بالموت المعجل، والشاعر بالموت المؤجل، وكل هذا ويزيد ما كان له أن يكتب أو يقال لولا تلك الإضافة التي أصر بزيع فيها أن يعلن عن حرف الجر (من)، بين المضاف والمضاف إليه، وكأنه يقول لنا بأنه جرد الإضافة إلى قواعدها الأصلية، ولكنه لا يستطيع وقد وصل إلى هذا العمر، أن يجرد أيامه ويعود إلى مقاعد الدرس في كلية التربية، إلا أنه جعل مقطوعته كاملة من خلالها:

"على مدخلِ الكافيتريا المُزدحمْ
برائحةِ القهوةِ الأبنوسيَّةِ اللونِ،
أو ما تخثَّرَ بينَ الفنجانينِ
منْ صوتِ "أسعدَ"
قبلَ الصُّعودِ إلى موتِهِ
مثلَ رتلٍ منَ القهقهاتِ الطَّويلةِ
في أوجِ حربِ الجبلْ"[1]

([1]) بزيع، شوقي، (2007)، لا شيء من كلِّ هذا، ص38.

في المقطع الآتي من قصيدة (كيف لي أن أتم القصيدة)، يجعل بزيع رياحه (تنهش جلد السماء)، ولا يلمح في الأفق إلا (صرير الغيوم)، التي (نزفت قطرة قطرة من عروق الشتاء)، والملاحظ هنا أنه أتى بثلاث إضافات انزاح فيها عن اللغة المعيارية في الكتابة، وارتفع بها من اللغة المستهلكة، إلى الشعرية المشتهاة؛ فالسماء جعل لها جلداً وكأنها كائن حيٌّ يأكل ويشرب وينام وللمتلقي أن يتخيل ما يشاء تحت تلك العوالم.

وحتى أن الصرير الذي لازم الأبواب وحركتها جعله بزيع هنا يلازم ما هو أقل من السماء (الغيوم)، وكأن الغيوم هي الباب الأول للسماء، والشمس لا تُرى إلا إذا فتحت هذه الغيوم لها أبوابها، ولكنها أبواب صدئة متهالكة، لذلك لا بدَّ لها حتى تتفتح، أن يأتيها إسناد من قطرات الماء التي تنزف من عروق الشتاء، حيث تصبح هنا الوحدة الصغيرة/ القطرات، العون والمساعد للوحدة الكبيرة/ الغيوم، وحيث تعود الأشياء في كلتا الحالتين إلى طبيعتها ودورتها في الطبيعة:

"لم أرَ الضوءَ في أوَّلِ الأمرِ،
إذا لمْ يكنْ بعدُ ضوءٌ
لتمشي الحياةُ على هديِهِ
بلْ رياحٌ تدورُ على نَفْسِها
كالأَفاعي
وتنهشُ جلدَ السَّماءْ
لم أرَ الشَّمسَ منْ فُرْجةِ البابِ
لمَّا ولدتُ،
وما كنتُ ألمحُ إلا صريرَ الغيومِ
التي نزفتْ قطرةً قطرةً
مِنْ عُروقِ الشِّتاءْ"[1]

([1]) بزيع، شوقي، (2007)، صراخ الأشجار، ص21-22.

2.2.3 الانزياح النعتي

وفي قصيدة (تنويمة الأطياف، تاء)، يتجلّى الانزياح النعتي في المقطع الشعري، في أربعِ صور (أنين الحقول المريضةِ/ على شعرها الطِّفْلِ/ عريه المستريبَ/ على سحرها المتمادي)، ولعلّ هذه الانزياحات تتفاوت في عمقها وأثرها في القصيدة، فالحقول المريضة تعدُّ درجة أولى من الانزياح النعتي هنا حيث إن الحقول ممكن أن تكون مجدبة، أو صفراء أو خضراء، أو واسعة أو ممتدة، ولكن أن تكون مريضة فهنا تلاقي مع الأنسنة، وإن قلنا إن الحقول قد تمرض، إلا أن هذا النعت يحقق انزياحا ولو كان مبدئيا لما سيأتي من انزياحات، ولذلك فاجأنا بانزياح جديد حقق انكسارا بين النعت والمنعوت في قوله(شعرها الطفل)، أو (عريه المستريب)،أو (سحرها المتمادي)، فتلك انزياحات حققت المعنى الذي هفت إليه حروف القصيدة تنويمة الأطياف، فالمرأة طيف وما يصدر عنها هي أمواج من الأطياف، لم يقوَ الشاعر على تجسيد ذلك وأثره في النفس والضمير إلا بهذه الانزياحات النعتية.

فعندما تغيب (تاء)، تمرض الحقول وتجدب وتئن، وتصبح الأشياء لا قيمة ولا معنى لها، ويشعر الشاعر وهذه المتعلقات بها (الحقول/ الشعر/ المناديل)، برتابة الحياة، وفقدان قيمتها، ومحاولة التخلص منها، عسى أن يكون هناك لقاء آخر في دنيا أخرى موجودة حتى ولو في عالم الخيال وبين سطور القصيدة:

"كما أوجدتَها الطبيعةُ في الأصلِ
تعويذةً أو دعاءْ
بلا موعدٍ معْ أنينِ الحُقولِ المريضةِ
ردَّتْ على شَعْرِها الطِّفْلِ
أحلى المناديلِ
كيما يُغَيِّضُ مجرى أنوثتَها
عُرْيهُ المستريبَ
ويُلْقي على سحرِها المُتمادي
حجابَ الخَفاءْ"[1]

([1]) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج2، ص829-830.

وفي مقطع شعري آخر من قصيدة (تأليف2)، وكأني ببزيع في النمط الانزياحي (الانزياح النعتي)، يضع مقدمات نعتية تتصاعد في انزياحاتها حتى يصل إلى النقطة المشتهاة في تفسير ما يريد قوله، فقبل هذه المقطوعة ذكر عددا من النعوت التي لا تحقق إثارة للمتلقي، بعدم خروجها عن المعيار النعتي للغة، أو بخروجها على المستوى واحد من اللغة المعيارية، ومن ذلك (من أضلع مفقودة)، (وتوقيت الغيوم المضمحل)، وفي هذه المقطوعة (جذر موحل)، ليصل بنا إلى (غربته الكليلة بالرموش)، الغربة في المتعدد النعتي قد تكون صعبة أو أكثر انزياحا، موحشة أو ثقيلة، أما أن تكون كليلة مغطاة بالرموش فهذا ينزاح كثيرا عن المستوى الأخير من اللغة المعيارية؛ ولذلك تعمق في هذا النمط الانزياحي ليصل إلى منطقة أخرى أشد انزياحا وهي (أمطار ملفعة بوحشتها):

"وهتفتُ بالحجرِ الذي شحذتهُ أوردتي

على سكينِ لهفتِها: أعدني

نحوَ ما أُنسيتُهُ مِنْ لكنةِ الأعشابِ

تحتَ ندى الصَّباحِ،

ونحوَ جذرٍ موحلٍ

غطيتُ غربتَهُ الكليلةَ بالرُّموشِ

ونحوَ أمطارٍ ملفَّعةٍ بوحشتِهَا

تمدُّ لمنْ يشاءُ خيوطَها

وتقولُ: رِدْنِي"[1]

وهنا في قصيدة (الطلقة)، يحاول أن يأخذنا إلى مناطق من الانزياح تتواكب مع عنوان قصيدته الطلقة، فكأنه يوازي بين مكانيين، مكان الطلقة المحدود، والذي يوازيه مكان الغليان اللذيذ، فلم يعهد بالكتابة أن الغليان يكون لذيذاً (الغليان اللذيذ)، ولعله من البدهي أن الغليان يتلوه استقرار وتغير حال، قد يخلق الفوضى التي يخافها كل شيء بعد الغليان، وكسر كل هذه المعاني المتوقعة، ليعلن أن غليانه هنا وإن توهمناه غليانا عاديا، بأنه غليان لذيذ مختلف عن غليان الآخرين لأنه جاء على حلبة الرقص؛ لهذا

([1]) بزيع، شوقي، (2013)، فراشات لابتسامة بوذا، ص10-11.

طفح به جلده بعد أن دار حوله دمه المسفوح مثل الدراويش في حلقة الوجد الصوفي، فتوحد مع دمه وغليانه ورقصه المجنون:

"من أجلهِ درتُ حولَ دمي كالدَّراويشِ،

مِنْ أجلهِ كانَ يطفحُ جسمي بما يشبهُ الغليانَ اللذيذَ

على حلْبَةِ الرِّقصْ"[1]

3.3 الانزياح التركيبي

وهذا الانزياح يكون في التغيير الذي يحدث على التركيب اللغوي، من مثل؛ التأخير والتقديم، والحذف، والالتفات، وهو " من الملامح الأسلوبيّة المهمّة التي تصبُّ في باب الشعريّة، وهذا لا يكسرُ قوانين اللغة المعياريّة، ليبحث عن قوانين بديلة، ولكنه يخرق القانون باعتنائه بما يُعدُّ استثناءً أو نادراً فيه"[2].

ويرى بعضهم بأنَّ " المعيار مُركبٌ من مجموعةٍ من الثنائيّات التي يمكن من خلالها تمييز الكلام المنزاح أسلوبيَّاً من غيره، ومن هذه الثنائيّات الشموليّة والجزئيّة، والمجال والوظيفة والتجرّد والتأثير، والاطراد والانحراف، والتحليل والتفسير، واللغة والكلام، وفي هذه الثنائيات يعبِّر الجزء الثاني منها عن الانزياح، بينما يعبِّر الجزء الأول منها عن اللغة المعياريّة"[3].

1.3.3 التقديم والتأخير

فـي التقـديم والتـأخير تلجـأ اللغـة إلـى خلـق وصـياغة "مفهومـات ومنظومـات وملفوظـات بنيويّـة جديـدة، ومغـايرة تحـاولُ مـن خلالهـا صـياغة علاقـات الأشـياء، واكتشاف معادلتها الجديدة التي توحِّدُ (المبنى والمعنى) و(المتن والهامش) و(الداخل والخـارج) و(المرئـي وغيـر المرئـيّ) فـي عـالمٍ يـسعى لتغييـر علاقـات الأشـياء القديمـة،

([1]) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج2، ص730.

([2]) الرواشدة، سامح. (1994). فضاءات الشعريّة (دراسة في ديوان أمل دنقل)، الطبعة الأولى، المركز القومي للنشر، إربد، ص53.

([3]) انظر: بحيري، سعيد حسن. (1995م). من أوجه التوافق والتخالف بين البحث اللغويّ والبحث الأسلوبيّ، مجلة الدراسات الشرقية، العدد15، جامعة القاهرة، ص25-109.

ودلالاتها ومدلولاتها، عبر اتِّساع فضاء الدلالة والتوليد الجديد، وعبر بناء شكل شعريٍّ جديد، وإيقاع جديد، ومحتوىً جديد، تنتظم فيه هذه الدلالات ويستوعبها، ويتَّسع لها من أجل تأسيس سُنن البُنيان الأسلوبيّة والإيحائيّة والدلاليّة الجديدة، التي تبقى في نهاية الأمر مُتعلّقةً بعمليّة التحوّل الدلاليّ، إذ تسمحُ هذه البنية وبؤرتها ومركزيّتها في إنتاج فضاءٍ دلاليٍّ منفتح في تأويلاتٍ لا حدود لها في القراءات، ما دام القارئُ حاضراً في شخص الكاتب، وحاضراً كأفق يتجه إليه فعل الكتابة، ويتفاعل معه، ويفاجئه باستمرار بالجدَّة والحداثة والتجريب عبر تحولات القصيدة وثراء دلالاتها، لما لها من قُدرةٍ تجعل سيرورة التحول والتوتر والانزياح والخرق في إنتاج الدلالة وفضائها المتعدد يتمُّ داخل نسيج هذه التجربة وليس من خارجها –كما كانت تفعله القصيدة التقليدية"[1].

وهذا يحضر بكثرة في تجربة بزيع الشعرية، ففي قصيدة (مرثية الغبار)، نجد بزيع يؤخر الفعل المضارع (أسير)، ويقدم عليه شبه جملة يرتبط ارتباطا معنويا وماديا بالزمن (فمنْ ألفِ عامٍ)، حيث إن هذا السير لم يفلح في إيجاد امرأة واحدة، وجعل (امرأة)، نكرة تقبل التعدد والتنوع، ومع ذلك لم يجدها، ولو أخذنا دلالة الفعل (أسير) بمضارعته لتوقعنا أن بزيعاً يريد منا أيضا أن نسير معه في عملية بحثه عن تلك المرأة، ويضعنا أمام مسؤولية البحث عنها، ولوجدنا أيضا هذا الفعل المضارع يحمل أحرفا دلَّت على الامتداد فـ(السين) تعطي امتدادا للبحث، وحرف اللين (الياء) الذي يزيد في خطواته الباحثة، وحرف (الراء) الذي يكرر المشهد من جديد ليصل في حلمه لامرأة وحدة لا صفات لها سوى أن تشتري كبرياءه الممرغ بالشوق واللهفة، أو تتبنى سقوطه عندما هوى على ركبتيها كسرب من أودية لا يراها، لبرهن أن المرأة هنا هي الوطن المفقود الذي طال انتظاره ولا يأتي، ليس الوطن لبنان، ولكنه الوطن الكبير الأمة:

"فمنْ ألفِ عامٍ أسيرُ

ولا أجدُ امرأةً

تشتري كبريائي الممرَّغَ بالشَّوقِ،

([1]) عبَّاس، محمود جابر. (2004م). رؤى الحداثة وآفاق التحوُّلات في الخطاب الأدبيِّ الأردنيِّ الحداثيّ، ط1، جمعيّة عمّال المطابع التعاونيّة، عمان، ص237، 238.

أو تتبنَّى سقوطي على ركبتَيْها

كسربٍ من الأَوديهْ[1]

وفي مقطع من قصيدة (فراديس الوحشة)، والتي لم تتجاوز ثلاثة انزياحات في التقديم والتأخير، يدعو هذا التكثيف المتلقي إلى التأمل في تجربة شعرية عميقة، لا تنظر للرؤية الشعرية وحدها، بل إلى تواشجها مع اللغة التي تحملها، وكأنه يرتبها بيديه، ويطيل النظر فيه تقاربها وخدمتها بعضها بعضا، فقد علا صوت الفعل المضارع في المقطوعة(تترامى/ تنأى/ يرتد/ يعلو/ تغسل)، ومع هذا فقد قدم ظرف الزمان على الفعل (يرتد)، ليعطي الطرف زمنا واسعا في المستقبل زيادة على الواقع في سرعة الارتداد عن أبراجها، حيث يطغى الزمان الذي غيّر حال الشمس، وبدل لونها الذهبي الذي يعطي الدفء والأمان، إلى لون آخر ينطبق على ما يكون حياتها بوجود الشمس، وقد جعل ذلك ملازما في التقديم والتأخير الثاني (ويعلو جذعَها المكسوَّ بالحسرةِ صمغُ الهذيانِ)، فجعل الصورة الخضراء سببا في تقديم المفعول به (جذعها)، لكي لا يقطع الصورة البصرية، وآخر الفاعل (صمغ الهذيان)، لينسجم مع القافية الأولى (الدخان)، أولا ليعطي الامتداد البصري في الصورة التي تحدثنا عنها سابقا، حيث يحتاج الشخوص وإطالة النظر إلى شمس مختلفة، لا تكلّ الطرف، وتساعد على الرؤية، إنها إذن الفراديس الموحشة، والتي تختلف فيها الأشياء وتتعاكس مع طبيعتها الكونية، وكأنها فراديس من عالم متخيل، أو لا موجود، حيث الشمس الخضراء، والجذوع التي يعلوها صمغ الجنون والشك، والآبار التي تغسل أقدام بخارى المفقودة في أحلام بزيع، فتقديم شبه الجملة (بالأهداب) على المفعول به والمضاف والمضاف إليه (أقدام بخارى)، لهو دليل واضح على ما ذهبنا إليه:

تترامى شمسُها الخضراءُ عنْ بعدٍ

وتنأى في الدُّخانِ

أبداً يرتدُّ عنْ أبراجِها الطَّرفُ

ويعلُو جذعَها المكسوَّ بالحسرةِ صمغُ الهذيانِ

شاخصاً من فُرجةِ القلبِ

([1]) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج1، ص339.

إلى فُوَّهةِ البئرِ التي تغسِلُ بالأهدابِ

أقدامَ بُخارى"[1]

ومن قصيدة (جبل الباروك)، نجد أن بزيعاً انحاز إلى المكان في التقديم والتأخير وإن بدا على أشكال أشباه الجمل (جار ومجرور)، في الأولى (هوى من برجه)، وجاء الفاعل متأخراً (بردى)، فلو امتددنا بخيالنا قليلا لوجدنا أن هوَّةً معنوية ظهرت بين الفعل والفاعل، لا يملأ هذه الهوة إلا شبه جملة يتعلق بالمكان ليسد هذا الفراغ المزعوم.

ثم جاء في البيت الثالث فعل الأمر نفسه، فقد فصل ما بين المبتدأ والخبر، بشبه الجملة (في صحرائها)، لأنه أراد أن يركز على فجيعة المكان الذي فَقَدَ (كمال جنبلاط)، والمكان الوطن الذي فُقِدَ بموت رمز من رموزه، فكان (كمال جنبلاط) قامة وطنية قومية يعتد بها؛ ولذلك كان يشكل اغتياله فاجعة للشاعر الفرد وللناس المجموع، ولهذا قال وحدك فقدم الحال الذي عليه المفقود على الخبر الذي ينتظره المتلقي في كل لحظة توقع ينطلق منها المبتدأ (وأنتَ وحدَكَ في صَحْرائِها المطَرُ).

وعمل الشيء ذاته في بداية المقطوعة، فأضاف (ضمير الكاف) الذي يعود على المفقود كما أضافها في البيت الأول إلى المصدر (الانكسار)، فقدم انكسار الأمة والوطن المفقود، على انكسار النيل على نفسه:

لما هَوَيْتَ هوى من بُرْجِهِ بَرَدى وبانكسارِكَ كانَ النيلُ ينكسِرُ

والمشرقُ العربيُّ الحُزْنُ يغمُرُهُ عليكَ، والمغربُ الأقصى بهِ كَدَرُ

كأنَّما أمّةٌ في شخصِكَ اجتمعتْ وأنتَ وحدَكَ في صَحْرائِها المطَرُ[2]

---

(1) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج2، ص661.

(2) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج2، ص758.

2.3.3 الحذف

إنَّ الناظر في المقطوعة الآتية من قصيدة (ليلة ديك الجن الأخيرة)، يجد أن الجملة الأولى مكتملة في معناها وفي مؤدَّاها (لا أحدٌ يسمعني في ذلك القفرِ)، والجملة اللاحقة أيضا قريبة الاكتمال ينقصها لفظة واحدة تقدر بكلمة (موجودة)، (كأن، لا أرضَ لي، موجودة)، ووضع الشاعر بعدها فاصلة ثم بدأ يسرد لنا عبارات غير مكتملة النمو، فبعدها جاءت (لا امرأة) فبدأ بامرأة (نكرة) ملحوقة بثلاث نقاط، وبدأ السطر الذي يليه بلفظة من ألفاظ العموم(كلّ)، وهذا يجعلنا نفكر بالتعدد الخبري الذي يمكن أن يكون متوقعا لدينا، فقد نقول: لا امرأة محبوبة لي، أو معشوقة، أو نقترب للنفس أكثر امرأة أخت أو بنت أو أمٌّ أو زوجة، ولذلك قال (كلُّ أنثى امرأتي).

ثم عاد من جديد بعبارة مكتملة (وأنا في كلِّ أرضٍ ناشبُ كالفطرِ)، تتشابه تماما مع عبارته المكتملة الأولى (لا أحدٌ يسمعني في ذلك القفرِ)، في عدد الكلمات وعدد الحروف، ثم بدأ بالحذف من جديد فذكر أداة التخيير (أو) ثم حرف التشبيه (الكاف)، ثم جاء بلفظة الجن في المرة الأولى والسم في الثانية دونما أي محاولة ولو بنقاط الحذف لإكمال تلك الجمل، فهل يقصد بزيع التوقع المعهود بهذا الحذف، أم يترك للمتلقي توقعات غير معهودة ورسم خيوطه العقلية على تشابهات في القصة الأولى لديك الجن الحمصي؟!، وما أقرب لبنان اليوم بدمشق أمس!!:

"لا أحدٌ يسمعني في ذلكَ القفرِ،
كأنْ، لا أرضَ لي،
لا امرأةٌ...
كلُّ أنثى امرأتي
وأنا في كلِّ أرضٍ ناشبُ كالفطرِ
أو كالجنِّ
أو كالسُّمِ
في كُلِّ زمانْ"[1]

([1]) بزيع، شوقي، (2005)، الأعمال الشّعريّة، ج2، ص458-459.

وفي هذه المقطوعة من قصيدة (خلف دموع الشتاءات)، جاء بزيع من أقصى شعريته يسعى بانزياح حذفي يتوافق وغياب أنثاه التي جعل لشتائها دموعا، يتوارى وجهها خلفها، وقد قدم هذه الرؤى من خلال الاستفهام المتتابع الذي لم يقدم على واحدة منها جوابا، بل ترك الأجوبة مفتوحة، لتعمل العقول بها للتفسير تخطئ وتصيب، ثم أربك هذه الإجابات المتوقعة بحرف التخيير (أو)، والذي مده أيضا بنقطتين تدلان على الحذف، وزاد من التصعيد ببدئه سطرا جديدا بلفظة (ربما)، منهيا المقطوعة كاملة بعلامة تعجب، وكأني به قد ضيع بوصلة الرؤى، كما يتوقع هو أن لا يستقر المتلقي على رؤية واضحة، ذلك أن العلاقة ممتدة بين الدموع، وأي دموع إنها دموع الشتاءات من جهة، ودموع القلب الضائع من جهة أخرى:

"ذلكَ الوجهُ،
وجهُ الفتاةِ الذي غارَ
معْ ظلِّهِ الكستنائيِّ
في فجواتِ الدُّخانِ العميقةِ،
أينَ هو الآنْ؟
هلْ شاخَ؟
هلْ غضَّنَتْهُ التَّجاعيدُ؟
هلْ ذابَ كالملحِ خلفَ دموعِ الشِّتاءاتِ؟
أو..
ربَّما لمْ يُفِقْ بَعْدُ من نومهِ
تحتَ شمسِ القصيدهْ!"[(1)]

([1]) بزيع، شوقي، (2007)، لا شيء من كلِّ هذا، ص48.

الخاتمة:

لقد عدَّ الشَّاعر(شوقي بزيع)، من الشُّعراء العرب واللبنانيين الذين كان لهم تأثير وحضور ولافت في حركة الشعر العربي الحديث، حيث استطاع أن يصنع له مكانة في زمن شعري عربي كثر فيه الشعراء وندر الشعر، فكان صاحب شعرية قائمة على الموهبة والثقافة ومعرفة الأشياء على حقيقتها؛ مما جعل قصيدته طافحة بالمعاني الراقية، والصور الجديدة التي كانت نسيج ذاته.

وقد توصَّلت الدراسة إلى أن الشاعر ظل مرتبطا بالأرض يعيش مأساتها، ويدافع عن قضاياها وحقها في الحياة، غير مغيبٍ عن ما يحدث حوله من معاناة لأمته العربية والإسلامية، ولكنَّ الهم الوطني في بلده لبنان، وخصوصا في جنوبه المقاوم، ظلَّ الهاجس والمنطلق لقصائده التي راحت تمجد التراب وتحتفي بالمقاومة والشهادة، وكان ذلك في بداية تجربته الشعرية وعلى الأخص في دواوينه الأولى (عناوين سريعة لوطن مقتول، الرحيل الى شمس يثرب، وأغنيات حب على نهر الليطاني)، حيث تميزت هذه المرحلة بالغنائية والقصائد الطويلة، التي تمحور أكثرها حول ثنائيتين هما: تمجيد فكرة الشهادة والمقاومة وقيمهما والدفاع عن الأرض/ المكان، والتغني بالمرأة/ الحب المفقود والأمل المرجو، مع ملاحظة تناغم هذين المفهومين، لتغدو المرأة هي الأرض المحبوبة والمعشوقة.

ثمَّ حدث بعد ذلك اتجاه الشاعر نحو فكرة الشعر ذاتها في ديوانيه (وردة الندم، و مرثية الغبار)، الذي عُدَّ مفصلا مهما في تجربة بزيع الشعرية، يؤسس بعد ذلك في مراحله القادمة لتجذير فكرة الشعر تلك، ويتخلَّص ولو جزئيا من رضوخه للقرية ومتعلقاتها وعلى رأسها أنثى الطهارة والنقاء، متجها إلى أنثى الغواية والشهوة، التي تخدم فلسفة الشعر عنده، واتّضح ذلك جليا ابتداءً من ديوانه (كأني غريبك بين النساء)، وما لحقه من دواوين من مثل: (قمصان يوسف، شهوات مبكرة، فراديس الوحشة، وسراب المثنى، وغيرها من الدواوين.

وبعد ذلك خلُصت الدراسة إلى أن الشاعر على اطلاع ومعرفة بالموروث الديني والتاريخي والشعري، اتضح ذلك من خلال تناصاته القرآنية والنبوية والشعرية، التي جاءت في ثنايا قصائده لتثبت عمق تفكيره وتفاعله معها، ولكي يعطينا فكرة جيدة عن

مقدرته في توظيف هذا التراث بما يخدم توطين الفكرة وتثبيتها في عقل المتلقي، وربط الماضي بالحاضر من أجل استخلاص العبر والمواقف والمبادئ.

كما توصّلت الدراسة إلى أنَّ التَّوازي الصوتي والتركيبي هما الأكثر انتشارا في نصوصه الشِّعريَّة، فهو يركِّزُ عليهما بالذات ليقول ما يريد ملمِّحا وتاركا للمتلقي مجالات التأويل مفتوحة على مصرعيها، وهو بذلك يريد متلقيا منتجا، لا متلقيا محايداً لا ينبش في النَّصِّ ولا يتفاعل معه، وهو يبتغي بذلك أن تنتقل عدوى نصوصه إلى جمهوره، حتّى تدوم فكرته، ويؤمن فيها غيره من النّاس.

كما توصَّلت الدِّراسة إلى أن الانزياحات اللفظية، كانت حاضرة بكثرة في قصائد الشاعر، دلّ ذلك على حرفية عالية وموهبة كامنة لديه، جعلت من القارئ أن يكسر أفق التوقعات في بعض الأحيان، وأن يكون مشاركا في التوقع في أحيان أخرى، مع تفوق لافت للانزياح الدلالي على غيره من الانزياحات كالتركيبيِّ والاسناديِّ.

كما توصَّلت الدِّراسة لبعض النتائج التي تخص الاتجاهات الموضوعية كان أهمها: أن المكان وقع في محورين أولهما: القداسة والهوية، وثانيهما: الحضور والغياب، حيث غدا ذلك منطلقا يركن إليه الشاعر للخلاص من فقدان الهوية وتشظي الضمير والتردد في اتخاذ القرارات الحاسمة من أجل إنقاذ الوطن والأمة والإنسانية من الطغيان والاحتلال، مع ملاحظة عامة على شعره بأنه يكره المدينة، ويفضل القرية عليها، بوصفها الطهارة والنقاء والصفاء.

وفي موضوع المرأة خضعت التجربة إلى جزئين مهمين هما: أنثى النقاء والطهارة، والتي كان يراها في مريم، أول أنثى في حياته، والإناث الأخريات اللواتي دخلنَّ قصديته في طور نضوجها الشعري، فكنَّ نساء الشهوة والغواية، وقد انقسمت صورة المرأة عنده إلى مشهدين مهمين، أولهما: مشهد المرأة المرتبطة بالموت والذي تعرف بزيع من خلاله إلى المرأة، وأما المشهد الثاني فكان سقوط مريم المرأة التي أحبَّها في السادسة من عمره، عن ظهر الحصان.

وفي موضوع الشهادة والمقاومة وجدت الدراسة أن الشاعر صوَّر الشهادة بأنها القيمة الكبرى والغاية السامية لكل إنسان، وصوَّر الشهيد بأنَّه أداة التغيير على الأرض، وبأنه الأسطورة التي ستغير وجه الواقع، وترسم الحقيقة المطلقة، وهو الذي

سيعيد ترتيب الأشياء والأسماء والوجوه، ويعيد الحق المسلوب، ويعيد رسم خريطة الأوطان.

وبعد؛ فذلك جهد المقصر أضعه بين أيديكم للتقويم والتوجيه، راجيا من الله تعالى أن يحظى بقبولكم، فإن أخطأت، فمن نفسي والشيطان، وإن أصبت فبمثوبة من الله تعالى، والله ولي التوفيق.

المصادر والمراجع

ابن الأثير، أبو الفتح ضياء الدين. (1990)، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، الطبعة السادسة، المكتبة العصرية بيروت، لبنان.

ابن مقبل، تميم، (1995)، **ديوان ابن مقبل**، تحقيق عزة حسن، الطبعة الأولى، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان.

أبو إصبع، صالح،(2009)، **الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة بين عامي 1948-1975**، دار البركة للتوزيع والنشر، الأردن.

أبو حبيب، نضال، (1970)، **يوم غضبت صور**، الطبعة الأولى، لبنان، بيت الحكمة، بيروت.

أبو غالي، مختار علي، (1995)، **المدينة في الشعر العربي المعاصر**، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

الأسعد، محمد، (1980)، **مقالة في اللغة الشعرية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

الأيوبي، سعيد، (1986)، **عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي**، الطبعة الأولى، مكتبة المعارف، الرباط.

البادي، حصة، (2009)، **التناص في الشعر العربي الحديث، البرغوثي نموذجا**، الطبعة الأولى، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ص 24.

باشلار، غاستون، (1983)، **جماليّات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت.

بحيري، سعيد حسن. (1995م). **من أوجه التوافق والتخالف بين البحث اللغويّ والبحث الأسلوبيّ**، مجلة الدِّراسات الشرقية، العدد15، جامعة القاهرة، ص25-109.

بزيع، شوقي. (2005). **الأعمال الشّعريّة**، الجزء الثاني، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

بزيع، شوقي، (2005)، **الأعمال الشّعريّة**، الجزء الأوَّل، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

بزيع، شوقي، (2007)، **صراخ الأشجار**، الطبعة الأولى، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.

بزيع، شوقي، (2007)، **لا شيء من كلِّ هذا**، الطبعة الأولى، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.

بزيع، شوقي، (2013)، **فراشات لابتسامة بوذا**، الطبعة الأولى، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.

بقشي، عبد القادر، (2007)، **التناص في الخطاب النقدي والبلاغي**، دراسة نظرية وتطبيقية، الطبعة الأولى، أفريقيا الشرق، الرباط، المغرب.

بور ملكي، رقية رستم،(2012)، **التقاطب المكانيّ في قصائد محمود درويش الحديثة**، مجلة دراسات في اللغة العربية، فصلية محكمة، العدد التاسع، ربيع 1391 هـ.ش، جامعة سمنان، طهران.

ثامر، فاضل، (1987)، **مدارات نقدية**، (في إشكالية النقد والحداثة والإبداع)، دار الشؤون الثقافية.

جابر، كامل، (2009)، **لقاء مع الشاعر**، جريدة الرأي الكويتية، العدد 10988، أغسطس، بيروت.

الجبر، خالد، (د ت)، **تحولات التناص في شعر محمود درويش**، ترائي سورة يوسف نموذجا، الطبعة الأولى، منشورات جامعة البتراء، عمان، الأردن.

الجرجاني، عبد القاهر. (1999)، **دلائل الإعجاز**، شرحه وعلق عليه ووضع فهارسه محمد التنجي، الطبعة الأولى، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.

الجوّه، أحمد، (2011)، **المطوّلة في الشعر العربي الحديث**، الطبعة الاولى، مطبعة التسفير الفني صفاقس، تونس.

الخطيب، أحمد موسى، (2009)، **وهج القصيد: دراسات في الشعر العربي المقاوم**، الطبعة الأولى، منشورات البحث العلمي، جامعة البتراء، عمان.

دحبور، أحمد، (2001)، **أفق التحولات في الشعر العربي: دراسات وشهادات أدبية**، الطبعة الأولى، نشر مشترك: مؤسسة عبد الحميد شومان والمؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن.

رشيد الددة، عبَّاس، (2009)، **الانزياح في الخطاب النَّقدي والبلاغي عند العرب**، الطَّبعة الأولى، بغداد، دار الشُّؤون الثَّقافية العامَّة.

الرضي، الشريف،(1999)، **ديوان الشريف الرضي**، شرحه وعلق عليه وضبطه وقدم له محمود مصطفى حلاوي، الجزء الأول، الطبعة الأولى، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.

الرواشدة، سامح. (1994). **فضاءات الشعريّة (دراسة في ديوان أمل دنقل)**، الطبعة الأولى، المركز القومي للنشر، إربد.

الرواشدة، سامح، (2006)، **مغاني النَّصّ، دراسات تطبيقية في الشعر الحديث**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، بيروت، الطبعة الأولى.

الزعبي، أحمد، (2000)، **التناص نظريا وتطبيقيا**، الطبعة الثانية، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.

الزيدي، توفيق، (1987)، **أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه**، الدار العربية للكتاب، الطبعة الأولى، طرابلس.

السعدي، أبي نصر بن عبدالعزيز بن عمر بن نباته، (1977)، **ديوان ابن نباته السعدي**، دراسة وتحقيق عبد الأمير مهدي الطائي، الجزء الثاني، الطبعة الأولى، دار الحرية للطباعة، بغداد.

السكري، أبي سعيد، (2000)، **ديوان امرئ القيس وملحقاته**، تحقيق أنور أبو سويلم ومحمد علي لشوابكة، المجلد الثاني، الطبعة الأولى، مركز زايد للتراث والتاريخ.

سلطان، غانم صالح، (2011)، **التوازي في قصيدة محمود درويش(عاشق من فلسطين)**، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد 11، العدد2.

شمس الدين، محمد علي، (2006)، **الشعر المقاوم.. بين الإقامة في المكان والإقامة في اللغة**، مجلة العربي، الكويت، آداب، العدد 566.

الصائغ، عبدالإله، (1999)، **دلالة المكان في قصيدة النثر: بياض اليقين**، الطبعة الأولى، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق.

عاصي، ميشال، (1970)، **الفنّ والأدب: بحث جماليّ في الأنواع والمدارس الأدبيّة والفنّيّة**، الطّبعة الثّانية، منشورات المكتب التّجاري للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت.

عبَّاس، محمود جابر. (2004م). **رؤى الحداثة وآفاق التحوُّلات في الخطاب الأدبيِّ الأردنيِّ الحداثيّ**، ط1، جمعيّة عمّال المطابع التعاونيّة، عمان.

عبد الكريم، خليل، (1998)، **العرب والمرأة: حفرية في الأسطير المخيم**، الطبعة الأولى، الانتشار العربي سينا للنشر.

عبد المطلب، محمّد، (1994)، **البلاغة والأسلوبية**، الطّبعة الأولى، الشركة المصرية العالميّة للنشر، لونجمان، بيروت.

عبد النور، جبّور، (1984)، **المعجم الأدبي**، الطبعة الثانية، دار العلم للملايين، بيروت.

عبشي، نزار، (2005)، **التناص في شعر سليمان العيسى**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

عبيد، محمد صابر. (2007م). **عضوية الأداة الشعرية**، الطبعة الأولى، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان.

عتيق، عمر عبد الهادي، (2009)، **الأسلوبية الصوتية في الفواصل القرآنية**، مجلة المنارة، مجلد 16، العدد الثالث، جامعة آل البيت.

عثمان، اعتدال، (1988)، **إضاءة النّصّ**، الطبعة الأولى، دار الحداثة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت.

عزّام، محمد، (2001)، **النّصّ الغائب**، الطبعة الأولى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا.

عزَّام، محمد، (2005)، **شعرية الخطاب السرديِّ**، الطبعة الأولى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا.

العطار، نجاح، (1975)، **من أدب المقاومة الفلسطينية**، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، العدد 195.

عطوات، محمد عبد عبدالله. (1998م). **الاتجاهات الوطنية في الشعر الفلسطيني المعاصر من 1918م إلى 1968م**، الطبعة الأولى، دار الآفاق الجديدة، بيروت.

عطوي، رفيق خليل، (1986)، **صورة المرأة في شعر الغزل الأموي**، الطبعة الأولى، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان.

العلاق، علي جعفر، (1989)، **الشاعر العربي الحديث: رموزه وأساطيره الشخصية**، الطبعة الأولى، مهرجان المربد الشعري التاسع، وزراة الثقافة والإعلام، بغداد.

عنان، محمد عبدالله، (1997)، **دولة الإسلام في الأندلس، العصر الرابع نهاية الأندلس وتاريخ العرب المنتصرين**، الطبعة الرابعة، مكتبة الخانجي، القاهرة.

عوض، ريتا، (1992)، **بنية القصيدة الجاهلية: الصورة الشعرية لدى امرئ القيس،**،الطبعة الأولى، دار الآداب، بيروت.

عيَّاد، شكري محمد. (1988م). **اللغة والإبداع؛ مبادئ علم الأسلوب العربي**، الطبعة الأولى، انترناشينال برِس، القاهرة.

الغَدّامي، عبد الله، (1998)، **المرأة واللغة: ثقافة الوهم، مقاربة حول المرأة والجسد واللغة**، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

فضل، صلاح، (1987)، **نظرية البنائية في النقد العربي**، الطبعة الثالثة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

فضل، صلاح،(2002)، **إنتاج الدلالة الأدبية**، مركز الحضارة العربية للإعلام والنشر، القاهرة.

القاسم، يحيى، (1998)، **انزياح المصاحبات المعجمية، دراسة في شعر أمل دنقل**، مجلة جامعة البعث، دمشق، مجلد21.

قباني، نزار. (2000)، **الشعر قنديل أخضر**، الطبعة الأولى، منشورات نزار قباني، بيروت.

القط، عبد القادر، (1978)، **نصوص انجليزية في الأدب العربي الحديث للدراسة والترجمة**، الطبعة الأولى، دار النهضة العربية للطباعة والنشر القاهرة.

كحلوش، فتحية، (2008)، **بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري**، الطبعة الأولى، الانتشار العربي، بيروت.

الكركي، خالد، (1998)، **حماسة الشهداء: رؤية الشهادة والشهيد في الشعر العربي الحديث**، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت.

كريستيفا، جوليا، (1991)، **علم النَّصّ**، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الرباط، المغرب.

كموني، سعد. (2011). **إغواء التأويل واستدارج النص الشعري بالتحليل النحوي**، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب.

كوهن، جان، (1986)، **بنية اللغة الشّعريّة**، ترجمة: محمّد الولي ومحمّد العمري، الطّبعة الأولى، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء.

كيوان، عبد العاطي، (1998)، **التناص القرآني في شعر أمل دنقل**، الطبعة الأولى، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر.

المبرِّد، أبو العباس محمد بن زيد. (1989م). **المقتضب**، تحقيق: محمد عبدالخالق عضيمة، (د.ط)، دار الكتاب المصري، القاهرة، ج4.

محمّد ويس، أحمد، (2005)، **الانزياح من منظور الدِّراسات الأسلوبية**، الطّبعة الأولى، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت.

مفتاح، محمد، (1992)، **تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)**، الطبعة الثالثة، المركز الثقافي العربي، الرباط، المغرب.

مفتاح، محمد، (1994)، **التَّلقي والتأويل(مقاربة نسقية)**، الطبعة الأولى، المركز الثقافي، بيروت.

مقابلة شخصيَّة مع الشَّاعر، عمَّان، يوم الأربعاء، 2013/11/27.

مقابلة شخصيَّة مع الشَّاعر، عمَّان، يوم الثُّلاثاء، 2013/11/26.

الملائكة، نازك، (1978)، **قضايا الشعر المعاصر**، الطبعة الخامسة، دار العلم للملايين، بيروت.

موسى، إبراهيم نمر، (2007)، **ذاكرة المكان وتجلياتها في الشعر الفلسطيني المعاصر**، مجلة عالم الفكر، العدد35.

الموسى، خليل، (1991)، **الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر**، الطبعة الأولى، مطبعة الجمهورية، دمشق.

الميمني، عبد العزيز، (1973)، **الطرائف الأدبية**، صححه وخرَّجه وعارضه على النسخ المختلفة وذيله، الطبعة الأولى، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة.

النابلسي، شاكر، (1987)، **مجنون التراب**، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

النسائي، احمد بن شعيب بن علي بن سنان أبو عبد الرحمن، (2010)، **سنن النسائي**، تحقيق رائد بن صبري ابن أبي علفه، الطبعة الأولى، دار طويق للنشر والتوزيع، الرياض.

الورقي، سعيد، (1984)، **لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع.

ياكبسون، رومان، (1988)، **قضايا الشعرية**، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب.

المعلومات الشخصية

الاسم: إسماعيل سليمان سالم المزايدة

التخصص: دكتوراه اللغة العربية وآدابها

الكلية: الآداب

السنة: 2014

هاتف رقم: 0798534634